

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η φεμινιστική ιδεολογία στο θεατρικό έργο της Caryl
Churchill: πρόταση για σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση
του έργου *Top Girls*

Θεοδώρα Γεωργίου-Πασπαλίδη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ελένη Τιμπλαλέξη

Ιανουάριος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Θεατρικών Σπουδών*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Η φεμινιστική ιδεολογία στο θεατρικό έργο της Caryl
Churchill: πρόταση για σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση
του έργου *Top Girls***

Θεοδώρα Γεωργίου-Πασπαλίδη

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ελένη Τιμπλαλέξη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιανουάριος 2017

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Αν και το θέατρο είναι μάλλον ανδροκρατούμενο πεδίο, έχει χρησιμοποιηθεί από τις γυναίκες προκειμένου να δώσουν φωνή στα ερωτήματά τους σχετικά με τη θέση των γυναικών στην κοινωνία και να επιστήσουν την προσοχή του κοινού σε ζητήματα που αφορούν στη διάκριση των δύο φύλων και την καταπίεση των γυναικών. Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή καταπιάνεται με το ζήτημα του φεμινισμού στο πλαίσιο της σχέσης του με το θέατρο και διερευνά την παρουσία της φεμινιστικής ιδεολογίας στη θεατρική εργογραφία της Caryl Churchill, και συγκεκριμένα στο θεατρικό έργο *Top Girls*. Η θεματογραφία των έργων της Churchill κατακλύζεται από ζητήματα όπως το φύλο, η καταπίεση των γυναικών, οι σεξουαλικές διαμάχες, αλλά και η καταπίεση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων.

Το ζήτημα του φεμινισμού στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή συζητείται τόσο σε επίπεδο κοινωνικό, κυρίως μέσα από τη θεωρία του μετα-φεμινισμού ('post-feminism'), όσο και σε επίπεδο θεατρικό. Με αυτόν τον τρόπο, προκύπτει το θεωρητικό και το πρακτικό πλαίσιο ανάλυσης και σύνθεσης μιας σύγχρονης σκηνοθετικής προσέγγισης του έργου *Top Girls*. Η προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγιση εδράζεται αφενός μεν στη φεμινιστική ιδεολογία, αφετέρου δε στο επικό θέατρο του Brecht. Συνεπώς, η μετα-φεμινιστική ανάγνωση του έργου *Top Girls* περνά μέσα από το μπρεχτικό επικό θέατρο.

Λέξεις-κλειδιά: φεμινισμός, μετα-φεμινισμός, θέατρο, Brecht, επικό θέατρο, Churchill, *Top Girls*.

Summary

Even if theatre, its theory and practice, is a field dominated mostly by males, nevertheless it was used by women so as to give voice to their questions about the position of women in society and to draw public attention to issues related to gender discrimination and women oppression.

The purpose of this postgraduate dissertation is the examination of feminist ideology in the theatre of Caryl Churchill and especially in her play *Top Girls* (1982). The themes of Churchill's plays are overwhelmed by issues such as gender, oppression of women, sexual conflicts, and the oppression of the lower social classes.

The issue of feminism in the present postgraduate dissertation is discussed at social level, mainly through the theory of post-feminism, and also in terms of theatre. In this way, the theoretical and practical framework for the analysis and synthesis of a modern directorial approach to Churchill's work *Top Girls* emerges. The proposed director's approach is based, on one hand, upon the feminist ideology, and, on the other, upon Brecht's Epic Theatre.

Therefore, key elements upon which this approach is constructed is the post-feminist reading of *Top Girls*, through also Brecht's Epic Theatre.

Keywords: feminism, post-feminism, theatre, Brecht, Epic Theatre, Churchill, *Top Girls*.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην Επιβλέπουσά μου Δρ. Ελένη Τιμπλαλέξη, χωρίς τις πολύτιμες συμβουλές και τη βοήθεια της οποίας δεν θα έφτανα ποτέ στην ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον σύζυγο μου Αντρέα και τις δυο μου κόρες, Πηνελόπη και Αριάνα για τη συμπαράστασή τους.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9-11
1. Φεμινισμός.....	12- 21
1.1 Εννοιολογικό πλαίσιο κατανόησης του φεμινισμού και της φεμινιστικής ιδεολογίας.....	12
1.1.1 Βασικές προσεγγίσεις του φεμινισμού.....	13
1.2 Ιστορική αναδρομή: οι δύο φάσεις του γυναικείου κινήματος και τα τρία κύματα...15	
1.2.1 Οι απαρχές του φεμινισμού: γενικό ιστορικό πλαίσιο.....	16
1.2.2 Οι δύο φάσεις του γυναικείου κινήματος.....	17
1.2.3 Τα τρία κύματα του φεμινισμού	18
1.2.4 Σύγχρονοι ορίζοντες προβληματισμού του φεμινισμού: ο μετα-φεμινισμός.....	21
2. Φεμινισμός και Θέατρο.....	22-33
2.1 Φεμινισμός, φεμινιστική ιδεολογία και θέατρο	22
2.1.1 Γυναικεία θεατρική γραφή και φεμινισμός	23
2.1.2 Φεμινισμός και θεατρική πρακτική	26
2.2 Μετα-φεμινισμός και θέατρο.....	30
3. Η θέση της φεμινιστικής ιδεολογίας στη θεατρική εργογραφία της Churchill.....	34-39
3.1 Ιδεολογικό υπόβαθρο και επιρροές: η θέση της φεμινιστικής ιδεολογίας στο θεατρικό έργο της Churchill.....	35
4. Το έργο της Churchill <i>Top Girls</i>	40-50
4.1 Ιδεολογικό πλαίσιο του έργου <i>Top Girls</i>	40
4.2 Πλοκή του έργου <i>Top Girls</i>	42
4.3 Δραματικά Πρόσωπα/Χαρακτήρες	45
4.4 Σύντομη ανάλυση των χαρακτήρων του έργου από ιδεολογική οπτική γωνία: η κεντρική σύγκρουση.....	47
4.5 Παραστασιογραφία του έργου <i>Top Girls</i> - σύντομη αναφορά σε μια τηλεοπτική εκδοχή.....	48

5.	Σκηνοθετική πρόταση για το έργο <i>Top Girls</i>	51 – 62
5.1	Εννοιολογικές παράμετροι διαμόρφωσης σκηνοθετικής πρότασης	51
5.1.1	Brecht και <i>Top Girls</i>	51
5.1.2	Η φεμινιστική ιδεολογία ως βάση της προτεινόμενης σκηνοθετικής προσέγγισης....	55
5.2	Σκηνοθετική πρόταση	55
5.2.1	Αιτιολόγηση της επιλογής του έργου	55
5.2.2	Σκηνοθεσία	56
5.2.3	Υποκριτική	57
5.2.4	Το κείμενο της Churchill <i>Top Girls</i> ως κείμενο παράστασης: δραματουργική ανάλυση-προσέγγιση	59
5.2.5	Σκηνικά	59
5.2.6	Κοστούμια	61
5.2.7	Φωτισμός.....	61
5.2.8	Μουσική	62
5.2.9	Λοιπά στοιχεία	62
	ΕΠΙΛΟΓΟΣ	63
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	64-72
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	73-85
A	Εργογραφία και σύντομη παρουσίαση πλοκών	73-78
B	Σχέδια κουστουμιών	79-82
B.1	Πράξη I Σκηνή 1 Εορταστικό Δείπνο	79
B.2	Πράξη II.....	80
B.2.1	Σκηνή 1 Η Συνέντευξη	80
B.2.2	Σκηνή 2 Στην Αυλή της Joyce.....	80
B.2.3	Σκηνή 3 Πάλι στο Γραφείο.....	81
B.3	Πράξη III Σκηνή 1 Στην κουζίνα της Joyce ένα χρόνο πριν.....	82
Γ	Σκηνικά	83-85
Γ.1	Πράξη I Σκηνή 1 Εορταστικό Δείπνο	83
Γ.2	Πράξη II	84
Γ.2.1	Σκηνές 1 και 3 Γραφείο.....	84
Γ.2.2	Η Αυλή της Joyce.....	85
Γ.3	Πράξη III. Η Κουζίνα της Joyce ένα χρόνο πριν	85

Εισαγωγή

Ο φεμινισμός, με τη σύγχρονη έννοια, ως κίνημα και ως ιδεολογία, φαίνεται να εκπορεύεται από την εποχή του διαφωτισμού (Bryson 2005: 32). Στο θέατρο, αν και εμφανίζονται κάποια πρώιμα φεμινιστικά σκιρτήματα σε έργα συγγραφέων όπως του Ibsen και του Strindberg, ο φεμινισμός δίνει δυναμική παρουσία στη θεατρική γραφή και σκηνή κατά τη δεκαετία του 1970, εξαιτίας του απελευθερωτικού κινήματος των γυναικών που έλαβε χώρα εκείνη την περίοδο (Case 1988: 8).

Το ζήτημα του φεμινισμού ενδεχομένως να φαίνεται σήμερα “λυμένο”, παρωχημένο, δεδομένου ότι το φεμινιστικό αίτημα σχετικά με την ισότητα των δύο φύλων δε φαίνεται πλέον να αποτελεί θέμα του τρέχοντος κοινωνικού προβληματισμού (Fraser 2009: 98, 112). Παρόλα αυτά, η ανισότητα των δύο φύλων είναι εμφανής στη σημερινή κοινωνία, από τον έμφυλο καταμερισμό εργασίας και την ανεπαρκή εκπροσώπηση των γυναικών σε θεσμούς μέχρι την καταπίεση που υφίστανται οι γυναίκες στις μουσουλμανικές κοινωνίες, και όχι μόνο. Ο φεμινισμός δε συνδέεται πλέον με αναχρονιστικά κοινωνικά κινήματα, αλλά με ζητήματα που σχετίζονται με παγκόσμια ανθρώπινα δικαιώματα και τις παρεμβάσεις του κοινωνικού κράτους (Porter 2012: 381).¹ Ως εκ τούτου, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο φεμινισμός δεν έχει πεθάνει, ούτε έχει εκλείψει από την ατζέντα της κοινωνικής ιστορίας, αλλά έχει απλά μετασηματιστεί.

Η παρούσα διατριβή αποπειράται να ανιχνεύσει την επίδραση του φεμινισμού στο θέατρο της Caryl Churchill, και ειδικότερα στο έργο της *Top Girls*. Η θεματογραφία των έργων της Churchill κατακλύζεται από ζητήματα όπως το φύλο, η καταπίεση των γυναικών, οι σεξουαλικές διαμάχες, αλλά και η καταπίεση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων (Kritzer 1989: 125). Το έργο της *Top Girls* (1982) παρουσιάζει την Marlene, μια γυναίκα με έντονη επιθυμία για επιτυχία και καριέρα, να καλεί σε δείπνο πέντε διάσημες γυναίκες από διάφορες περιόδους της Ιστορίας για να γιορτάσουν μαζί την προαγωγή της. Παράλληλα με αυτό το φαντασιακό επίπεδο πλοκής, κινείται ένα πολύ

¹ Η θεατρική εργογραφία της Churchill φαίνεται να συνάδει εξάλλου με την προηγούμενη διαπίστωση του Porter, καθώς πραγματεύεται ζητήματα που συχνά εμπíπτουν στην πολιτική και κοινωνική θεματική.

πραγματιστικό, καθημερινό και κοινωνικό επίπεδο, που σκιαγραφεί τόσο το εργασιακό προφίλ της Marlene στο γραφείο όσο και τη σχέση της με την κόρη της Angie, την οποία μεγαλώνει η αδερφή της Joyce.

Το ζήτημα του φεμινισμού αναμένεται να συζητηθεί τόσο σε επίπεδο κοινωνικό, μέσα από τη θεωρία του μετα-φεμινισμού ('post-feminism'), όσο και σε επίπεδο θεατρικό, ειδικότερα στο θέατρο της Churchill, προκειμένου να προκύψει το θεωρητικό και το πρακτικό πλαίσιο ανάλυσης και σύνθεσης μιας σύγχρονης σκηνοθετικής προσέγγισης του έργου *Top Girls*.

Οι στόχοι της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι: i) η διερεύνηση του ζητήματος του φεμινισμού και της επίδρασης αυτού στο θέατρο ii) η επίδραση του φεμινιστικού ζητήματος και της φεμινιστικής ιδεολογίας στη θεατρική εργογραφία της Caryl Churchill iii) η χαρτογράφηση των βασικών φεμινιστικών ιδεών που διέπουν το έργο της Churchill *Top Girls* και iv) η διατύπωση μίας σύγχρονης σκηνοθετικής πρότασης για το εν λόγω έργο που να εντάσσεται στο σημερινό, σύγχρονο περιβάλλον και να αντλεί από το αίτημα της ισότητας των δύο φύλων.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα στα οποία θα προσπαθήσει η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή να ανταποκριθεί είναι: i) πώς διαφαίνεται και αναπτύσσεται το ζήτημα του φεμινισμού και της φεμινιστικής ιδεολογίας στο έργο της Churchill ii) ποιες είναι οι βασικές ιδέες που σχετίζονται με το φεμινισμό και διέπουν το θέατρο της Churchill γενικά και ειδικότερα το έργο της *Top Girls* iii) ποια είναι εκείνα τα στοιχεία του έργου που το καθιστούν καινοτόμο και σύγχρονο και iv) πως θα μπορούσε να σκηνοθετηθεί σήμερα.

Με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διερεύνηση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες σε μία κοινωνία που κυριαρχείται από άντρες και ο ψυχολογικός αντίκτυπος της πατριαρχικής κοινωνίας μέσω της θεατρολογικής ανάλυσης. Παρότι το φεμινιστικό ζήτημα μπορεί να θεωρείται ότι έχει σε γενικές γραμμές επιλυθεί, η τέχνη καλεί συνεχώς σε επανεξέταση των δεδομένων. Έτσι, η διερεύνηση της θέσης του φεμινισμού στο θεατρικό έργο της Churchill σε συνδυασμό με μια σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση ενός έργου της έχει πολλά να δώσει προς την κατεύθυνση αναθεώρησης της βεβαιότητας περί επίλυσης του φεμινιστικού ζητήματος στις μέρες μας. Επίσης, η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή αναμένεται να δώσει έναυσμα για την ανάπτυξη της επί της παρούσης φτωχής ελληνόφωνης βιβλιογραφίας σχετικά με το φεμινισμό στο θέατρο και το θέατρο της Churchill.

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται για την εκπόνηση της διατριβής περιλαμβάνει την ανάλυση πηγών/κειμένων και στοιχεία αναστοχαστικής γραφής (reflective writing), για το τμήμα της διατριβής που εστιάζει στην ανάλυση της σκηνοθετικής προσέγγισης. Αφού συζητείται η βιβλιογραφία από έντυπες και ηλεκτρονικές πηγές (τίτλοι βιβλίων, άρθρα σε ακαδημαϊκά περιοδικά, στον τύπο και το διαδίκτυο, ανακοινώσεις συνεδρίων και πρακτικά, προγράμματα θεατρικών παραστάσεων, αρχεία, ψηφιοποιημένες συλλογές, διαδίκτυο), προτείνεται μία σκηνοθετική προσέγγιση για το εν λόγω έργο της Churchill.

Η πρόταση σκηνοθετικής προσέγγισης του συγκεκριμένου έργου αντλεί από την προβληματική της απόδοσης φεμινιστικών έργων στο θέατρο. Πιο αναλυτικά, η σκηνοθετική πρόταση συνδέεται αφενός με τις καινοτόμες προσεγγίσεις της Churchill στα θεατρικά της έργα και αφετέρου με το ζήτημα της απόδοσης των ζητημάτων του φεμινισμού στη σύγχρονη κοινωνία.² Η προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγιση πηγάζει από τη χαρτογράφηση της θέσης της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία και τον εντοπισμό της σε μορφές έμφυλης καταπίεσης και ανισότητας.

² Δεδομένου ότι οι καινοτόμες σκηνοθετικές προτάσεις μερικές φορές ενδέχεται να επιφέρουν τα αντίθετα αποτελέσματα από τα αναμενόμενα, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε πώς θα μπορούσε μία σκηνοθετική πρόταση αυτού του έργου να καταφέρει να αγγίξει το κοινό και να το αφυπνίσει όσον αφορά στην καταπίεση των γυναικών.

Κεφάλαιο 1

Φεμινισμός

Ο φεμινισμός. Κίνημα, ιδεολογία ή φιλοσοφία; Ο όρος φέρει ένα πλούσιο σημασιολογικό φορτίο που χρήζει αποσαφήνισης. Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρείται μια χαρτογράφηση όρων και εννοιών και γίνεται αναφορά σε βασικές προσεγγίσεις. Επίσης, προκειμένου να κατανοηθεί ο φεμινισμός ως απόρροια των διαφόρων αλλαγών που συντελέστηκαν στις κοινωνίες, θα εξετασθεί ευσύνοπτα από ιστορική σκοπιά, με έμφαση στα τρία κύματα του φεμινισμού που έλαβαν χώρα κατά το πέρασμα των τελευταίων αιώνων.

1.1. Εννοιολογικό πλαίσιο κατανόησης του φεμινισμού και της φεμινιστικής ιδεολογίας

Παρότι έχουν κατά καιρούς δοθεί διάφοροι ορισμοί για τον φεμινισμό (*feminism*), αυτός φαίνεται ότι δύσκολα μπορεί να οριστεί. Υπάρχει ένας φεμινισμός ή πολλοί, μπορούμε να μιλάμε για αυτόν στον ενικό ή στον πληθυντικό (Hannam 2007: 10); Ο όρος φεμινισμός εισάγεται ως έννοια το 1837, και σημαίνει την ιδεολογία που υποστηρίζει την χειραφέτηση της γυναίκας και την εξίσωσή της με τον άνδρα σε όλα τα επίπεδα, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά (Γαλλικό Λεξικό Robert 1979: 768).

Κατά την Bryson, ο όρος φεμινιστής και φεμινίστρια (*feminist*) εμφανίζεται στα αγγλικά για πρώτη φορά γύρω στη δεκαετία του 1880 και η χρήση του υποδηλώνει τη στήριξη για ίσα νομικά και πολιτικά δικαιώματα μεταξύ ανδρών και γυναικών. Από τότε, ο όρος διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει διάφορες σημασίες, που οδήγησαν σε ποικίλες αντιπαραθέσεις (Bryson 2005: 15). Η πρώτη γυναίκα που αποκαλεί τον εαυτό της φεμινίστρια είναι η Γαλλίδα σουφραζέτα Hubertine Auclert το 1878 (Hannam 2007: 4).

Η Wolf περιγράφει τον φεμινισμό ως “ένα ανθρωπιστικό κίνημα για την κοινωνική δικαιοσύνη” που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν άνδρες και γυναίκες, ανεξαρτήτως φύλου (Bryson 2005: 226).

Στις μέρες μας, γίνονται αναφορές στον φεμινισμό ως *μετα-φεμινισμό* (*post-feminism*, Brooks 2005: 2). Ο όρος *μετά-* (*post*) αναφέρεται στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού σε μία μετα-ανάγνωση, αντικατάσταση, υποκατάσταση ή ακόμα και εννοιολογική παραφθορά (Suttner 2012: 127).

1.1.1. Βασικές προσεγγίσεις του φεμινισμού

Η πλήρης εννοιολογική και ιδεολογική χαρτογράφηση του φεμινισμού επιτυγχάνεται αρτιότερα με την αναφορά στις βασικές ιδεολογικές προσεγγίσεις, που ναι μεν συμπίπτουν με συγκεκριμένες ιστορικές φάσεις, αλλά αποτελούν παράλληλα βασικούς εννοιολογικούς άξονες του φεμινισμού πέρα από ιστορικές περιόδους:

I) Φιλελεύθερη προσέγγιση. Ο φιλελεύθερος φεμινισμός, ο οποίος αναπτύσσεται στα μέσα του 18ου αιώνα και κυρίως κατά τον 19ο αιώνα, βασίζεται στην αντίληψη ότι η ισότητα για τις γυναίκες μπορεί και πρέπει να επιτευχθεί μέσα από μεταρρυθμίσεις σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Το γυναικείο κίνημα για την διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων και ιδίως ο αγώνας για δικαίωμα στην ψήφο βασίζονται κατά κύριο λόγο στην φιλελεύθερη λογική. Οι αξίες του φιλελευθερισμού, οι οποίες διατυπώνονται ήδη από τον 17ο αιώνα, προβάλλουν ως βασικό δόγμα την σημασία της αυτονομίας του ατόμου (Bryson 2005: 32-34).³

Κατά την φιλελεύθερη προσέγγιση, οι άνδρες και οι γυναίκες αδιακρίτως γεννιούνται ίσα και ελεύθερα άτομα, άρα οι διαφορές ανάμεσά τους δεν εδράζονται στην βιολογία, αλλά σε στερεότυπα και κοινωνικές στρεβλώσεις, καθώς επίσης στην διαφορετική εκπαίδευση που λαμβάνουν οι άνδρες και οι γυναίκες αντίστοιχα. Οι στρεβλώσεις αυτές φαίνεται ωστόσο ότι μπορούν να αποκατασταθούν με την ορθή κοινωνικοποίηση και μέσω της εκπαίδευσης. Η τελευταία λέγεται ότι μπορεί να εξαλείψει τις εν λόγω προκαταλήψεις και έμφυλες διακρίσεις και να ευοδώσει την κοινωνική αλλαγή. Οι γυναίκες ενθαρρύνονται να αναπτύξουν τις ορθολογικές τους δυνατότητες και να βασιστούν στις δυνάμεις τους, συμβάλλοντας στην πρόοδο της κοινωνίας στην οποία ζουν αλλά και της ανθρωπότητας γενικά (Bryson 2005: 40).

II) Μαρξιστική προσέγγιση. Η μαρξιστική φεμινιστική προσέγγιση, η οποία εμπνέεται από το έργο των Marx και Engels, βασίζεται στην παραδοχή ότι η κοινωνική θέση των

³ Σημαντικοί φιλελεύθεροι πολιτικοί φιλόσοφοι όπως για παράδειγμα ο Rousseau (1712 -1778) και ο Locke (1632-1704), είχαν γράψει για την ανάγκη ισότητας και κυρίως για την ανάγκη πολιτικής ισότητας, ανάμεσα στα δυο φύλα, και για το λόγο αυτό, συνέδεσαν την φιλελεύθερη θεωρία τους με το ζήτημα της θέσης των γυναικών στην κοινωνία, στην οικογένεια και στον χώρο της ελεύθερης αγοράς.

γυναικών αποτελεί τον παράγοντα των ταξικών συγκρούσεων (Bryson 2005: 100-102). Οι ιεραρχικές σχέσεις, η σημαντικότερη ίσως αιτία ανισότητας, βασίζονται στην ανισοκατανομή του πλούτου (Tong 2009: 58, 96). Οι ενστερνιστές της μαρξιστικής φεμινιστικής προσέγγισης ισχυρίζονται ότι η γυναικεία καταπίεση οφείλεται στον καπιταλισμό. Αν αυτός αντικατασταθεί από ένα σοσιαλιστικό σύστημα, στο οποίο τα μέσα παραγωγής θα περάσουν από τα χέρια των λίγων στους πολλούς, πέρα από έμφυλη διάσταση, οι γυναίκες θα είναι οικονομικά ανεξάρτητες και άρα ίσες με τους άνδρες. Επομένως, η ανισότητα και η καταπίεση των γυναικών δεν πηγάζει από το φύλο τους αλλά από την ίδια την ταξική καπιταλιστική δομή της κοινωνίας. (Tong 2009:58, 96).

Ο μαρξιστικός φεμινισμός καταπιάστηκε ως επί το πλείστον με ζητήματα εργασιακών σχέσεων. Συνέβαλε στην κατανόηση ζητημάτων όπως τη σχέση του καπιταλιστικού συστήματος με την οικογένεια, την υποτίμηση της εργασίας που προσφέρουν στο σπίτι οι γυναίκες και την υποβιβασμένη θέση της γυναίκας στην αγορά εργασίας (Tong 2009: 96-126).

Πάντως, η μαρξιστική φεμινιστική ανάλυση είχε σημαντική επιρροή στην φεμινιστική θεωρία, κυρίως τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Ωστόσο, η επιρροή αυτή παρουσιάζει φθίνουσα πορεία, ιδίως μετά την ανάπτυξη της σοσιαλιστικής φεμινιστικής θεωρίας (Beasley 1999: 12).

III) Ριζοσπαστική φεμινιστική προσέγγιση. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός έλκει την καταγωγή του από το γυναικείο κίνημα στην Αμερική της δεκαετίας του 1970. Βασική θέση του ριζοσπαστικού φεμινισμού είναι ότι η περιθωριοποίηση και η καταπίεση των γυναικών οφείλονται στο βιολογικό τους φύλο και ότι η ίδια η γυναικεία βιολογία φαίνεται να οδηγεί σε συσχετισμούς του γυναικείου φύλου και της τεκνοποίησης, της οικιακής εργασίας και σε συνήθη στερεότυπα στη δημόσια σφαίρα. Στην πραγματικότητα όμως, δεν ευθύνεται αυτή η βιολογική ιδιαιτερότητα της γυναίκας για την έμφυλη καταπίεση που υφίσταται αλλά ο έλεγχος της γυναικείας αναπαραγωγικής ικανότητας από τους άντρες.⁴ Η έμφυλη αυτή αναγωγή συνιστά την πιο έντονη μορφή καταπίεσης ιστορικά σε ολόκληρο τον κόσμο. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο, θεωρείται ότι οι άνδρες εξανάγκασαν τις γυναίκες σε υποταγή και καταπίεση και όχι οι συνθήκες ή οι κοινωνικές δομές (Bryson 2005: 255, Tong 2009: 48). Επομένως, η πατριαρχία δεν

⁴ Σε κάποιες αναπτυσσόμενες χώρες, για παράδειγμα, οι γυναίκες αναγκάζονται ακόμη εκ των πραγμάτων να κάνουν πολλά παιδιά.

αποτελεί προϊόν του καπιταλισμού, ούτε παράγεται από άλλο σύστημα κοινωνικής ανισότητας, αλλά είναι διαχρονικό ως φαινόμενο, παγκόσμιο και διαπολιτισμικό (Walby 2002: 533-557).

Οι ριζοσπαστικές φεμινίστριες στρέφουν το ενδιαφέρον τους σε ένα φάσμα εννοιών, όπως η πατριαρχία, το κοινωνικό φύλο, αλλά και σε έννοιες βιολογικές, όπως η γυναικεία ικανότητα για αναπαραγωγή και σεξουαλικότητα. (Tong 2009: 34). Υπ' αυτή την έννοια, εικάζεται ότι οι γυναίκες θα απελευθερωθούν μόνο αν οι ίδιες αποκτήσουν έλεγχο του σώματός και της βιολογίας τους (Tong 2009: 34). Συνεπώς, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός εδράζεται στην διαφορετικότητα και όχι στην ισότητα (Evans 2003: 87).

IV) Σοσιαλιστική προσέγγιση. Ο σοσιαλιστικός φεμινισμός επιδιώκει να γεφυρώσει τη διαμάχη μεταξύ ριζοσπαστικού και μαρξιστικού φεμινισμού. Αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και κυρίως του 1980 ως αντίλογος στη μαρξιστική φεμινιστική ανάλυση, που δεν έλαβε καθόλου υπόψη τον παράγοντα “φύλο”. Ο σοσιαλιστικός φεμινισμός ασκεί όμως κριτική και στον ριζοσπαστικό φεμινισμό. Αυτός λέγεται ότι αναζητά τα αίτια της γυναικείας καταπίεσης μόνο στην πατριαρχία, την οποία μάλιστα αντιμετωπίζει ως ένα παγκόσμιο φαινόμενο, αποκομμένο από τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες που την γεννούν (Bryson 2005:154, Σαμίου 2006 :18).

Οι σοσιαλίστριες φεμινίστριες υποστηρίζουν ότι καπιταλισμός και πατριαρχία αποτελούν δύο διακριτά αλλά εξίσου καταπιεστικά συστήματα, τα οποία αλληλεπιδρούν κατά την συνάντησή τους (Σαμίου 2006: 19, Tong 2009: 106).

1.2. Ιστορική αναδρομή: οι δύο φάσεις του γυναικείου κινήματος και τα τρία κύματα

Η γυναικεία παρουσία και το γυναικείο ζήτημα, ως απόρροια των έμφυλων διακρίσεων, δίνουν το παρόν διαχρονικά στο κοινωνικό πολιτικό γίγνεσθαι και σε εκφάνσεις του πολιτισμού. Το γυναικείο έμφυλο ζήτημα, αποτελεί ένα ιστορικό κοινωνικό φαινόμενο, το οποίο σε κάθε περίπτωση αναπτύχθηκε στη βάση ενός συμπλέγματος κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών, και πολιτιστικών διακρίσεων και ανισοτήτων, οι οποίες εκδηλώθηκαν σε όλες τις πτυχές της κοινωνικής αλλά και της ιδιωτικής ζωής της γυναίκας.

1.2.1. Οι απαρχές του φεμινισμού: γενικό ιστορικό πλαίσιο

Ήδη από τον 17^ο αιώνα, αναδύονται κάποιες πρώιμες μορφές φεμινιστικής συνείδησης. Αυτές αντλούν το ιδεολογικό τους περιεχόμενο από τις θρησκευτικές παραδόσεις, τις οποίες χρησιμοποιούν για να υποστηρίξουν απόψεις σχετικά με την αυτονομία, την ισότητα και την αξία των γυναικών (Hannam 2007: 20). Εντούτοις, ο φεμινισμός, ως κίνημα και ως ιδεολογία, ανατέλλει με σαφήνεια κατά την ιστορική περίοδο του Διαφωτισμού (Bryson 2005: 24). Παράλληλα με το κυρίαρχο ιδεολογικό ζήτημα της προόδου του ανθρώπου, η εποχή του Διαφωτισμού αναδεικνύει το ζήτημα των δικαιωμάτων των γυναικών (Midgley 2007: 1-35). Σύμφωνα με τη φιλελεύθερη θεωρία που εισηγήθηκαν οι φιλόσοφοι του 17^{ου} και κυρίως του 18^{ου} αιώνα, κάθε μέλος του δημοκρατικού πολιτεύματος, ως αυτόνομο και εξατομικευμένο ανθρώπινο ον, μπορεί να ενεργήσει με τρόπο τέτοιο ώστε να προασπίσει τα συμφέροντά του (Rudy 1999: 33-57).

Ωστόσο, η φιλοσοφία του Διαφωτισμού περί οικοδόμησης της κοινωνίας σύμφωνα με τους νόμους της φύσης και περί της “θεωρίας της συμπληρωματικότητας”⁵ των δύο φύλων εξέλαβε μάλλον ως “φυσικό” το κοινωνικά κατεστημένο (Schiebinger 2006: 37).⁶ Για πρώτη φορά, το αίτημα για ισότητα ανδρών και γυναικών, διατυπώνεται το 1791, στην περίοδο της γαλλικής επανάστασης, με την *Διακήρυξη των Δικαιωμάτων της*

⁵ Για παράδειγμα, ο Rousseau διατυπώνει τη “θεωρία της συμπληρωματικότητας. Σύμφωνα με αυτή, τα δύο φύλα δεν είναι ίσα, αλλά συμπληρωματικά, δηλαδή συνεργάζονται για την επίτευξη κοινών στόχων (Schiebinger, 2006). Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε για την Schiebinger ότι η ενασχόλησή της με το ζήτημα της κατασκευής των έμφυλων ταυτοτήτων με βάση τη σχέση γυναικών-επιστήμης κατά τη διάρκεια δύο αιώνων μέσα από φυσικούς φιλοσόφους της εποχής και φιλοσοφικές συζητήσεις σε διάφορους θεσμούς, ξεκίνησε το 1980, κατά το δεύτερο κίνημα φεμινισμού. Αναφέρεται ότι: “Εστιάζοντας στην ιστορία της επιστήμης στο 17ο και 18ο αιώνα, η συγγραφέας εξετάζει όχι μόνο την πραγμάτευση των ισχυρισμών ότι «ο νους (δεν) έχει φύλο» από φυσικούς φιλοσόφους της εποχής αλλά παράλληλα συσχετίζει επιδέξια τις φιλοσοφικές συζητήσεις που κατασκεύασαν την έννοια του φύλου με τους θεσμούς που τις φιλοξένησαν, είτε αυτοί ήταν οι ακαδημίες και τα πανεπιστήμια είτε τα σαλόνια πλούσιων ευεργετών και ευεργετριών [...] Η μελέτη της Schiebinger συνδέει επιστημονικά και ιατρικά φαινόμενα με θεσμούς, πάτρונες, κοινωνικές δομές, και την οργάνωση οικογενειών και συντεχνιών, αναδεικνύοντας τους μηχανισμούς εκείνους που παρήγαγαν τη νεότερη επιστήμη ως μια έμφυλη διαδικασία” (Schiebinger μτφ.Ρεντετζή, 2006, σελ. 19-21).

⁶ Η θεωρία αυτή είχε τεράστια απήχηση, γιατί έδινε διέξοδο σε δύο βασικούς φόβους των αντρών της αστικής τάξης. Ο πρώτος ήταν η μη διατήρηση της ισχύος και των οικονομικών προνομίων των γυναικών της αριστοκρατίας, και ο δεύτερος η εξάλειψη του φόβου διεκδίκησης της εκ νέου ισότητας μεταξύ των δύο φύλων.

*Γυναίκας και της Πολίτισσας (Declaration des droits de la femme et de la citoyenne)*⁷ της Olympe De Gouzes (1748-1793). Η Gouzes έγινε ένα σύμβολο του φεμινιστικού κινήματος στην Ευρώπη με τα θεατρικά της έργα και με τα πολιτικά της μανιφέστα (Bryson 2005: 38). Η πρώτη συστηματική θεώρηση του αιτήματος για ισότητα ανδρών και γυναικών έρχεται το 1792 από την Mary Wollstonecraft (1759-1797) στο έργο της *Η υπεράσπιση των δικαιωμάτων των γυναικών (A vindication of the Rights of woman, 1792)* (Bryson 2005:39).

Μετά το Διαφωτισμό, οι ρόλοι των δύο φύλων αποτελούν τη βάση των κοινωνικών και οικονομικών μετασχηματισμών του 19^{ου} αιώνα, τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική σφαίρα (Rudy 1999: 33-57). Καταλύτης αλλαγής των δεδομένων στάθηκε η βιομηχανική επανάσταση, καθώς οι αυξημένες οικονομικές ανάγκες κάλεσαν τη γυναίκα να βγει στην αγορά εργασίας προκειμένου να αναζητήσει αμειβόμενη εργασία. Η βιομηχανική επανάσταση αποτελεί λοιπόν τομή για την απελευθέρωση της γυναίκας, καθώς οι νέες συνθήκες που προκύπτουν της δίνουν την ευκαιρία να απελευθερωθεί ως ένα σημείο από την καταπίεση και την εξάρτηση την οποία ως τότε βίωνε.

Ωστόσο, παρατηρείται ότι το κυνήγι της οικονομικής ανεξαρτησίας, αν και ώθησε τη γυναίκα να διαφύγει της καταπιεστικής μεσαιωνικής πραγματικότητας, την εγκλώβισε τελικά στην παγίδα της στυγνής καπιταλιστικής εκμετάλλευσης (Χαραλάμπους 2003: 958). Ναι μεν οι γυναίκες με τη βιομηχανική επανάσταση κατακτούν θέσεις στην αγορά εργασίας, όμως αυτές δεν είναι ανώτερες ιεραρχικά, ούτε οι αμοιβές τους αντίστοιχες με εκείνες των αντρών συναδέλφων τους.

1.2.2. Οι δύο φάσεις του γυναικείου κινήματος

Το γυναικείο κίνημα διέπουν δυο διακριτές ιστορικές φάσεις. Η πρώτη φάση, που αναφέρεται κατά βάση στο φεμινιστικό γυναικείο κίνημα του 19^{ου} αιώνα και του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, συνδέεται με τα γυναικεία κοινωνικά αιτήματα. Πρόκειται για μια περίοδο στην οποία οι γυναίκες διεκδικούν σθεναρά την κατοχύρωση σε νομοθετικό επίπεδο σειράς ατομικών δικαιωμάτων, επικαλούμενες τη θεμελιώδη αρχή της ισότητας μεταξύ των δυο φύλων. Η δεύτερη φάση του γυναικείου κινήματος οργανώνεται γύρω από την εμπεδωμένη φεμινιστική συνείδηση. Ταυτίζεται με τους

⁷ Το περίφημο άρθρο 10 της "Διακήρυξης των Δικαιωμάτων της Γυναίκας και της Πολίτισσας" όριζε ότι "Αν η γυναίκα έχει δικαίωμα στο ικρίωμα, πρέπει να έχει δικαίωμα και στο δημόσιο βήμα."

ριζοσπαστικούς αγώνες του γυναικείου κινήματος, όπως αυτοί έλαβαν χώρα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 έως και τη δεκαετία του 1980 (Bryson 2005: 218). Το φύλο εδώ θεωρείται μια κοινωνικά κατασκευασμένη κατηγορία και επιδιώκεται η κατάρριψη του υπάκουου γυναικείου προτύπου, που θέλει την γυναίκα να ασχολείται αποκλειστικά με τις φροντίδες της οικογενείας και της εστίας (Bryson 2005: 218).

Ενώ λοιπόν στην πρώτη φάση οι αγώνες των γυναικών ταυτίζονται με τον φεμινισμό της ισότητας, όπου φορέας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων δεν είναι το έμφυλο υποκείμενο, στην δεύτερη φάση κυριαρχεί το αίτημα του φεμινισμού της διαφοράς, όπου πλέον στόχος είναι η διαμόρφωση μιας νέας φεμινιστικής συνείδησης (Χαραλάμπους, 2003: 959).

1.2.3. Τα τρία κύματα του φεμινισμού

Ο φεμινισμός συχνά συζητείται ιστορικά σε συνάρτηση με τρία κύρια κύματα:

I) Το πρώτο κύμα του φεμινισμού εκτείνεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι φεμινίστριες διεκδικούν τα δικαιώματα των γυναικών και την ανέλιξή τους στην κοινωνία (Schwartz 2010: 266, Hetherington 2014: 127). Στη Βρετανία, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μέχρι τις αρχές του 20^{ου}, πρώτο το κίνημα των σουφραζετών διεκδικεί τα δικαιώματα των γυναικών και τάσσεται υπέρ του δικαιώματος της γυναικείας ψήφου. Οι σουφραζέτες ανήκουν συνήθως στη μεσαία τάξη και επιθυμούν τη βελτίωση της κοινωνικής και οικονομικής τους κατάστασης. Τασσόμενες στο πλευρό υπέρμαχων των δικαιωμάτων των γυναικών, όπως του John Stuart Mill, με τους αγώνες τους συμβάλλουν δυναμικά στην ανάπτυξη του γυναικείου κινήματος (Hannam 2007: 20). Παράλληλα, οι γυναίκες της βικτωριανής περιόδου αμφισβητούν τη στερεοτυπική εικόνα που προβαλλόταν στην καλλιτεχνική παραγωγή του καιρού, ακόμη και αν αυτή προερχόταν από γυναίκες συγγραφείς (Kilroy 2003: 163, Blair 2007: 104).

Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, στο πλαίσιο του κοινωνικού κράτους, γίνονται σημαντικές αλλαγές αναφορικά με την προστασία των γυναικών και των παιδιών αλλά και τη διεκδίκηση ίσης αμοιβής και ίσων όρων απασχόλησης στην αγορά εργασίας (Bryson 2005 :148).

II) Το δεύτερο κύμα του φεμινισμού χρωματίζεται έντονα από το Απελευθερωτικό Κίνημα Γυναικών στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής κατά τη δεκαετία του 1960 μέχρι και τη δεκαετία του 1980 (Calvini-Lefebvre *et al.* 2010: 248).

Το κίνημα αυτό επικεντρώνεται στα δικαιώματα των γυναικών σε σχέση με το κράτος πρόνοιας και πιο συγκεκριμένα σε σχέση με τη φροντίδα, την εξάρτηση, τη δύναμη και τη διαφορά, καλώντας σε πολλαπλές κοινωνικές προκλήσεις (Williams 2002: 503). Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου αμφισβητούνται όλοι οι παραδοσιακοί ρόλοι των γυναικών (Williams 2002: 516).

Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα, που γέννησε τον ριζοσπαστικό φεμινισμό, εστιάζει στην αυτονομία των γυναικών και εντοπίζει τη γυναικεία καταπίεση στα πεδία του σώματος και της ιδιωτικής σφαίρας (Gouws 2010: 13). Όμως, οι φιλελεύθερες ιδέες εκείνης της περιόδου, αν και επαυξάνουν το φεμινιστικό αγώνα σε σχέση με αιτήματα όπως η αυτονομία και η ισότητα (Biklen *et al.* 2008: 451), εντούτοις φαίνονται να χρησιμοποιούνται προκειμένου να υπονομευθούν τα συμφέροντα και οι μάχες των γυναικών και να ενισχυθούν ο σεξισμός και άλλες μορφές καταπίεσης (Schwartzman 2006: 1). Αυτή η αντίφαση οφείλεται αφενός μεν στη δυνατότητα χρήσης των φιλελεύθερων ιδεών από κάθε πλευρά σύμφωνα με το συμφέρον της, αφετέρου δε στην πιθανή χρήση της έννοιας της ισότητας και των δικαιωμάτων για την προώθηση της έμφυλης αδικίας (Schwartzman 2006: 2).⁸

Σε αυτήν τη φάση του φεμινιστικού κινήματος, οι λεσβίες φεμινίστριες προσπαθούν εξάλλου να ορίσουν τον φεμινισμό, κίνηση που δίνει έναυσμα στους αντι-φεμινιστές να ασκήσουν δριμυία κριτική στο φεμινιστικό ακτιβισμό (Tate 2005: 19).

III) Μετά τη δεκαετία του 1980, ο φεμινισμός περνά στο τρίτο κύμα του. Αυτήν την περίοδο, εξελίσσεται η οικονομική πολιτική της νεοφιλελεύθερης παγκοσμιοποίησης, η οποία χαρακτηρίζεται από ένα ανταγωνιστικό καθεστώς ελεύθερης αγοράς και τη μείωση των κυβερνητικών παρεμβάσεων σε αυτήν (Chatterjee 2012: 790). Στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, από τη μια μεριά, οι γυναίκες φαίνονται να αμφισβητούν ελεύθερα την αντρική κυριαρχία, να εισέρχονται στην αγορά εργασίας ανεμπόδιστα και να γίνονται οικονομικά ανεξάρτητες. Αλλά, από την άλλη, εξακολουθούν να περιορίζονται στην ουσία σε παραδοσιακά γυναικεία επαγγέλματα, υφιστάμενες συχνά

⁸ Ενώ οι γυναίκες θεωρούνταν ίσες με τους άντρες αναφορικά με το δικαίωμά τους να εργαστούν, στην πραγματικότητα εργάζονταν περισσότερο από εκείνους. Για παράδειγμα, στην Ιταλία, όπου οι γυναίκες αποτελούσαν ήδη μέρος του εργατικού δυναμικού και συνέβαλαν συστηματικά στην οικονομική ανάπτυξη, εξακολουθούσαν να είναι υπεύθυνες για την φροντίδα του νοικοκυριού και της οικογένειας (Blim 2001: 262). Οι γυναίκες εξάλλου εξακολουθούν μάλλον να υφίστανται αδικίες τόσο στην ιδιωτική όσο και στη δημόσια σφαίρα αναφορικά με τους ρόλους τους, με τυπικά παραδείγματα την απασχόλησή τους σε προσωρινή βάση, σε θέσεις δίχως διοικητικές ευθύνες, αλλά και σε θέσεις εργασίας με χαμηλότερη αμοιβή από ό,τι οι άντρες συνάδελφοί τους.

καταχρηστικούς όρους εργασίας, όπως και στο δεύτερο κύμα φεμινισμού, καθώς η ανισότητα των φύλων στην αγορά εργασίας παραμένει εμφανής (Chatterjee 2012: 793).

Γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1980, το φεμινιστικό κίνημα διέρχεται κρίσης αναφορικά με την ίδια του την παρουσία ως κίνημα, καθώς η ενασχόληση των φεμινιστριών με την φεμινιστική θεωρία σε επίπεδο ακαδημαϊκό συμβαδίζει με μία κάμψη της πολιτικής δράσης του φεμινισμού. Και εκεί γεννιούνται διάφορες ιδεολογικές φύσεως αντιπαραθέσεις και διάφοροι φεμινισμοί. Παρόλα αυτά, με την ακαδημαϊκή αυτή πλαισίωση του φεμινισμού, δομείται, συστηματοποιείται και αρθρώνεται εύγλωττα η φεμινιστική σκέψη, που αναγνωρίζει σταδιακά τις πολλαπλές πτυχές της γυναικείας ταυτότητας (π.χ. φυλετική, εθνική, ταξική, σεξουαλική) ως αναπόσπαστα στοιχεία του γυναικείου φύλου (Μπακοπούλου - Χωλς 2006: 25).

Εξακολουθεί άραγε ο φεμινισμός να έχει εννοιολογικά και κοινωνικά ερείσματα, όπως είχε, ή έχουμε περάσει σε μία φάση μετουσίωσης και μετασχηματισμού του (Walby 2002: 533); Μία άποψη συγκροτείται γύρω από την οπτική ότι το φεμινιστικό ζήτημα δεν έχει ερείσματα ύπαρξης πλέον, τουλάχιστον με τη μορφή που το ξέρουμε.

Κατά την άποψη αυτή, η ισότητα των δύο φύλων και το γυναικείο ζήτημα δεν αποτελούν πια κομμάτι των αναζητήσεων των δεσποζουσών τάσεων της σύγχρονης κοινωνίας (Fraser 2009: 98). Το κοινωνικό κίνημα του φεμινισμού δεν μπορεί πλέον να υφίσταται, καθώς δεν έρχεται σε αντίθεση καθολικά με το κοινωνικό σύστημα, αλλά μόνο με επί μέρους μορφές κοινωνικής δραστηριότητας, όπως την εκπαιδευτική (Bagguley 2002: 174-175).⁹ Η άλλη άποψη συγκροτείται γύρω από την οπτική ότι ο φεμινισμός έχει απλά αλλάξει μορφή, έχει μετατραπεί από ένα δημόσιο κίνημα σε μια νέα μορφή φεμινιστικού ακτιβισμού (Porter 2012: 381, Nurka 2013: 239). Το δυναμικό του φεμινιστικού κινήματος δεν έχει αποσυσπειρωθεί πλήρως, κάποιες διεκδικήσεις και ιδέες μένουν να υλοποιηθούν στο σύγχρονο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο. Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή συντάσσεται με την άποψη ότι ο φεμινισμός δεν έχει εξαφανιστεί από την ατζέντα της κοινωνικής ιστορίας, αλλά έχει μετουσιωθεί. Εξάλλου, Ο φεμινισμός, στη σύγχρονη μορφή του, είθισται να αυτο-ορίζεται ως μετα-φεμινισμός (*post-feminism*) (Brooks 2003: 2).

⁹ Η άποψη αυτή βασίζεται στο σκεπτικό ότι ένα κίνημα σε αναστολή δεν έρχεται σε αντίθεση με το κοινωνικό σύστημα αλλά λειτουργεί στο πλαίσιο των υφιστάμενων δομών, χρησιμοποιώντας μέτρα όπως είναι η άσκηση πίεσης, η παροχή υπηρεσιών και η διαπραγμάτευση. Βλ. Bagguley 2002: 175.

1.2.4. Σύγχρονοι ορίζοντες προβληματισμού του φεμινισμού: ο μετα-φεμινισμός

Το τρίτο κύμα του φεμινισμού βλέπει από τη δεκαετία του 1990 και μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα τις απαρχές του μετα-φεμινισμού. Εδώ, η έννοια του φεμινισμού επανεξετάζεται και επαναορίζεται. Αυτή η μετα-ερμηνεία φαίνεται να οφείλεται στη συνέργεια δύο απορροιών της παγκοσμιοποιημένης ελεύθερης αγοράς, εκ των οποίων η πρώτη υποδεικνύει προς μία κατεύθυνση παύσης του φεμινισμού, η δεύτερη προς μία κατεύθυνση επανατοποθέτησής του. Αφενός μεν, η μετα-φεμινιστική ιδεολογία παύει να είναι τόσο διεκδικητική, καθώς οι γυναίκες αυξάνουν σε επίπεδο ατομικό τις απαιτήσεις τους για ίση μεταχείριση καθολικά στη δημόσια σφαίρα, ιδίως στην αγορά εργασίας, επειδή κάποια από τα αιτήματά τους ικανοποιούνται περισσότερο (Walby 2002: 534). Αφετέρου δε, παρότι η στροφή προς την ελεύθερη αγορά με όρους παγκοσμιοποίησης συνδράμει στη δημιουργία μιας νέας ρητορικής γύρω από τη φεμινιστική θεωρία, εν τέλει η ελεύθερη αγορά φαίνεται να καταπιέζει τα γυναικεία συμφέροντα (Walby 2002: 535). Οι γυναίκες πάσχουν μέσω της επιτελούμενης αναδιάρθρωσης της έμφυλης διάστασης των νέων οικονομικών ευκαιριών.

Ο όρος 'μετά' (post) αναφέρεται σε μία μετα-ανάγνωση, υποκατάσταση ή ακόμα και εννοιολογική παραφθορά στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού (Suttner 2012: 127) και συνδέεται με την κριτική του καταναλωτισμού, της εμπορευματοποίησης και της παγκοσμιοποίησης (Haughton 2014: 4).

Ο όρος μετα-φεμινισμός λαμβάνει ποικίλες ερμηνείες σε διάφορα συμφραζόμενα, καθώς ορισμένοι ερευνητές τον εντάσσουν στην ευρύτερη συζήτηση περί αποικιοκρατίας (Mekgwe 2010: 191)· περί φυλετικών ζητημάτων των γυναικών (Mekgwe 2010: 191)· περί *οικο-φεμινισμού (eco-feminism)* (Moore 2008: 282)· και περί ειρηνιστικών κινημάτων (pacifist movements) (Moore 2008: 282). Σποραδικά, εντάσσεται στη συζήτηση περί προτύπων, όπως αυτά προβάλλονται στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, κυρίως στον αναπτυσσόμενο κόσμο (Chowdhury 2010: 303). Ο όρος μετα-φεμινισμός υποδηλώνει κάτι νέο, μια εκ νέου τοποθέτηση του φεμινισμού και της φεμινιστικής ιδεολογίας στις σύγχρονες κοινωνίες (Phillips & Cree 2014: 934). Υπό αυτήν τη σημασία υιοθετείται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή.

Κεφάλαιο 2

Φεμινισμός και Θέατρο

Το θέατρο, όπως αναφέρει η Glenn “επέτρεψε στη γυναίκα όχι μόνο να πει ‘κοιτάξτε με!’ γιατί είμαι παράξενη, αστεία, επικριτική, μελωδική, όμορφη κ.ά. αλλά ‘ακούστε με!’ γιατί έχω κάτι που αξίζει να πω για το τι σημαίνει να είσαι γυναίκα” (Beard 2002: 657). Πιο κάτω συζητείται η θέση της φεμινιστικής ιδεολογίας στο θέατρο στην παραδοσιακή του θεώρηση, με λίγες αναφορές στον διευρυμένο επιτελεστικό του χαρακτήρα, με σκοπό την ανάδειξη της συνεισφοράς της φεμινιστικής γραφής ιστορικά μέσα από τα τρία κύματα και τη μετουσίωσή της σε θεατρική πράξη. Εν συνεχεία, η ανάλυση θα περιοριστεί χρονικά κατά το τέλος του δεύτερου κύματος του φεμινισμού (δεκαετίες 1970-1980) και γεωγραφικά στην Αγγλία, όταν και όπου γράφτηκε το υπό μελέτη έργο της Churchill.

2.1. Φεμινισμός, φεμινιστική ιδεολογία και θέατρο

Το θέατρο συνδέεται με το φεμινισμό με τη χρήση του ως μέσου συμβολικής έκφρασης της εναντίωσης των γυναικών στην αντρική κυριαρχία και την πατριαρχική ιδεολογία των κοινωνικών δομών (Mazer 2003: 186). Επομένως, οι συσχετισμοί τους δεν περιορίζονται στο θέατρο που ορίζεται στενά ως φεμινιστικό, αλλά εκτείνονται διαχρονικά σε διάφορα γεωγραφικά μήκη και πλάτη.

Ωστόσο, το φεμινιστικό θέατρο ασκήθηκε, αναγνωρίστηκε ευρέως, θεωρητικοποιήθηκε, και μελετήθηκε συστηματικά κυρίως στον απόηχο του Απελευθερωτικού Φεμινιστικού Κινήματος των Γυναικών της δεκαετίας του 1970. Αναφέρεται σε ένα σύνολο φεμινιστικών κειμένων, πρακτικών και τεχνικών (Case 1988: 2) και έχει πολιτικό χαρακτήρα, κίνητρα και στόχους (Σακελλαρίδου 2012: 22). Μέσα από την δυναμική προώθηση επί σκηνής των ζητημάτων αλλά και των αιτημάτων του γυναικείου κινήματος, το φεμινιστικό θέατρο, δεν έχει στόχο του απλώς την επαναδιατύπωση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, αλλά την επανεκτίμηση των

ρόλων των δύο φύλων έξω από το παραδοσιακό πλαίσιο αναφορών τους (Case 1988: 11).

Η αποκρυσταλλωμένη φεμινιστική ιδεολογία, από τα πρώτα της βήματα, ασκεί σημαντική επίδραση στο θέατρο, κυρίως στην Αμερική και στην Βρετανία. Ήδη από τη δεκαετία του 1950, εμφανίζονται οι πρώτοι εκπρόσωποι του είδους που ονομάζεται φεμινιστικό θέατρο, και ειδικότερα, θεατρικοί συγγραφείς, καθώς και ηθοποιοί και θεατρικές ομάδες.¹⁰ Διατυπώνουν τις φεμινιστικές ιδέες τους μέσα από τα θεατρικά κείμενα και επί σκηνής, με σκοπό να διατρανώσουν τα αιτήματα των γυναικών, να ευαισθητοποιήσουν το κοινό σχετικά με την υποτίμηση της γυναίκας στην κοινωνία, να απαιτήσουν ισότιμη θέση για τις γυναίκες και να αναδείξουν την καταπιεσμένη θηλυκότητα (Case 1988: 11).

2.1.1. Γυναικεία θεατρική γραφή και φεμινισμός

Από την αρχαία ακόμα εποχή, δηλαδή από το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, είναι εμφανής η απουσία γυναικών δραματουργών. Είναι άλλωστε γνωστό ότι, στο Αρχαίο Δράμα, οι άντρες υποδύοντουσαν τους γυναικείους ρόλους (Σακελλαρίδου 2012: 26). Ωστόσο, παρά την απουσία των γυναικών σε επίπεδο συγγραφικό και υποκριτικό, οι άντρες δραματουργοί δημιουργούσαν κατά κόρον θηλυκά δραματικά πρόσωπα και τους απασχολούσε το γυναικείο ζήτημα.¹¹ Ο Αριστοφάνης, για παράδειγμα, μας δίνει “φεμινιστικά” κείμενα, μεταξύ των οποίων η *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.) και οι *Εκκλησιάζουσες* (392 π.Χ.).

Αλλά και σε έργα αντρικής γραφής των τελευταίων αιώνων, εμφανίζεται η προβληματική γύρω από το γυναικείο ζήτημα και τη φεμινιστική ιδεολογία.¹² Για παράδειγμα, ο Oscar Wilde γράφει το 1891 το θεατρικό έργο *Σαλώμη*. Η παράσταση του

¹⁰ Αναφορικά με τη θεατρική γραφή, βλ. 2.1.1., σ. 24-26. Αναφορικά με ηθοποιούς, βλ. σ. 26-29. Αναφορικά με θεατρικές ομάδες, βλ. σ. 29.

¹¹ Παρόλα αυτά, η στενή σχέση των γυναικών με την τέχνη του θεάτρου ως παράστασης καταδεικνύεται μέσα από τη συμμετοχή των γυναικών – πολλές φορές και με την πλήρη απουσία των αντρών – σε τελετουργίες, κάτι που έδωσε το έναυσμα για την ενασχόληση σύγχρονων γυναικών δραματουργών π.χ. Churchill, Kane με το ζήτημα αυτό, ιδίως στη Βρετανία (Σακελλαρίδου 2012: 26). Η αλλαγή αυτή επήλθε όταν το θείο διαχωρίστηκε εννοιολογικά από το ανθρώπινο, με αποτέλεσμα οι τελετουργίες να μετατραπούν σε μία αναπαράσταση δράματος, στην οποία συμμετείχαν αποκλειστικά άντρες.

¹² Για λόγους εστίασης και συντομίας δεν μπορεί να γίνει εκτεταμένη αναφορά στη διεθνή δραματουργία που προέρχεται από άντρες συγγραφείς και έτσι η έρευνα περιορίζεται στο εναρκτήριο σημείο της θεατρικής αυτής γραφής και στα πιο πρόσφατα, στα οποία ενυπάρχει έντονα το γυναικείο ζήτημα.

έργου στις θεατρικές σκηνές της Αγγλίας απαγορεύτηκε εξαιτίας ενός παλαιού νόμου που απαγόρευε την αναπαράσταση βιβλικών προσώπων. Ωστόσο, εικάζεται πως ο πραγματικός λόγος αυτής της απαγόρευσης ήταν η αναπαράσταση της γυναίκας από μέρους του Wilde με τρόπο που αντέβαινε στο πρότυπο της παραδοσιακής, αγνής και παρθενικής γυναίκας της Βικτωριανής περιόδου (Primorac χ.χ.: 1). Επίσης, τόσο ο Ibsen όσο και ο Strindberg ασχολούνται στα έργα τους με τη γυναίκα και σκιαγραφούν σύνθετες ηρωίδες, που ταλανίζονται από σύγκρουση ρόλων εξαιτίας της γυναικείας τους ταυτότητας (Shideler 1999: 6). Τέλος, ο David Edgar, ασχολούμενος στη δραματουργία του με το εργατικό ζήτημα, εστίασε κυρίως στον ρόλο των γυναικών στην αγορά εργασίας (Reinelt & Hewitt 2011: 17).

Παρά την πρωτοκαθεδρία των αντρών θεατρικών συγγραφέων στην παγκόσμια δραματολογία, οι γυναίκες έχουν ιστορικά αναπτύξει και εκφράσει μέσω του θεάτρου την αντίδρασή τους σε κυρίαρχα ανδροκρατούμενα πρότυπα και κουλτούρες. Από την δεκαετία του 1970, έρχονται στο φως στοιχεία για γυναίκες θεατρικές συγγραφείς, όπως οι Hrotsvit von Gandersheim,¹³ Aphra Behn,¹⁴ Mary Pix,¹⁵ και Susanna Centlivre.¹⁶ Μόλις τον 10^ο αιώνα κάνει την εμφάνισή της η καταγεγραμμένη πρώτη γυναίκα θεατρική συγγραφέας, η Hrotsvit von Gandersheim από τη Γερμανία (Σακελλαρίδου 2012: 32). Με επιρροές από έργα του Οράτιου, του Βιργιλίου και άλλων Λατίνων συγγραφέων, η von Gandersheim γράφει τα έργα της στα Λατινικά. Η συγγραφέας προσπαθεί μέσα από τα έξι θεατρικά της έργα να αποκαταστήσει τη γυναίκα, η οποία θεωρούταν πλάσμα ασελγές και να την εδραιώσει ως πρότυπο αγνής Χριστιανής παρθένας (Catling 2000: 15).

Τον 17^ο αιώνα εμφανίζεται η Βρετανή Aphra Behn (1640-1689) (Σακελλαρίδου 2012: 34-36). Η Behn κατηγορήθηκε για τα 'σκανδαλώδη' έργα της, στα οποία κυρίαρχο θέμα ήταν ο έρωτας ανάμεσα σε άτομα του ίδιου φύλου και κυρίως ανάμεσα σε γυναίκες. Την

¹³ Η Hrotsvit von Gandersheim (935-1002) ήταν Γερμανίδα δραματουργός και ποιήτρια του 10ου αιώνα, που έζησε στο αβαείο του Γκάντερσχαϊμ στην Κάτω Σαξονία (Σακελλαρίδου 2012: 26-36).

¹⁴ Η Aphra Behn (1640 - 1689) ήταν Βρετανίδα θεατρική συγγραφέας, ποιήτρια, και συγγραφέας φανταστικών μυθιστορημάτων. Υπήρξε μια από τις πρώτες Βρετανίδες που κέρδιζε τα προς το ζην από την συγγραφή θεατρικών έργων, με αποτέλεσμα να σπάσει τα πολιτισμικά και φυλετικά κατεστημένα της εποχής, και αναγνωρίστηκε ως εκ τούτου ως πρότυπο για τις επόμενες γενιές γυναικών συγγραφέων (Σακελλαρίδου 2012: 26-36).

¹⁵ Η Mary Pix (1666-1617) ήταν Βρετανίδα μυθιστοριογράφος και θεατρική συγγραφέας, με αξιοσημείωτο έργο (Cotton 1976:12).

¹⁶ Η Susanna Centlivre (1667-1670) ήταν Βρετανίδα ποιήτρια, ηθοποιός, και η πλέον επιτυχημένη γυναίκα θεατρική συγγραφέας του δέκατου έβδομου αιώνα. Κατά τη διάρκεια μακράς σταδιοδρομίας στο βασιλικό Θέατρο Drury Lane, η Centlivre, έγινε γνωστή ως η δεύτερη γυναίκα της Βρετανικής θεατρικής σκηνής, μετά την Aphra Behn (Σακελλαρίδου 2012: 34-36).

Behn ακολουθεί ιστορικά η επίσης Βρετανή Susanna Centlivre (1667–1723)(Σακελλαρίδου 2012: 34-36). Τα βασικά θέματα των έργων της ήταν οι σχέσεις των δύο φύλων σε συνάρτηση με τη δημόσια σφαίρα και ο γάμος ως πλαίσιο συμπεριφοράς των γυναικών απέναντι στο σύζυγό τους και ως μέσο για απόκτηση οικονομικής άνεσης (Pearson 1872: 1).

Μία ακόμη Βρετανίδα θεατρική συγγραφέας, και μάλιστα η πρώτη που έγραψε κωμωδία για επαγγελματικές σκηνές του Λονδίνου, ήταν η Elizabeth Polwhele (1651–1691). Τα έργα της κατακλύζονται από ανόητους συζύγους μεγάλης ηλικίας με νεαρές συζύγους (Hartley 2003: 356). Ένα από τα πλέον γνωστά δραματικά πρόσωπα που συνέλαβε είναι η Clarabell, μία ανεξάρτητη γυναίκα, κόρη ενός πλούσιου δικηγόρου, που, παρά τις συμβάσεις της εποχής και την θέληση του πατέρα της, παντρεύεται έναν έκλυτο νέο που έχει πτωχεύσει.

Την περίοδο περίπου από το 1910 έως τη δεκαετία του 1990 αναδεικνύονται σημαντικές γυναίκες συγγραφείς που προωθούν με το έργο τους την φεμινιστική ιδεολογία. Η Christabel Gertrude Marshall (aka Christopher St John, 1871-1960) άρχισε να γράφει την ιστορία του γυναικείου θεάτρου αλλά και να μεταφράζει από τα λατινικά. Είναι γνωστή για το έργο της *The First Actress* (1911) σε σκηνοθεσία της Edith Craig (Goodman & de Gay, 1998: 21).

Ειδικά τις δεκαετίες που ακολουθούν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, σημαντική είναι η παρουσία γυναικών συγγραφέων όπως οι Shelah Delaney (1938-2011), Ann Jellicoe (1927-), Franca Rame (1929-2013) και Caryl Churchill (1938-)(Goodman&De Gay 1998: 55).

Η Delaney αμφισβητεί και ασκεί κριτική σε πολλά θέματα-ταμπού εκείνης της περιόδου. Τα έργα της περιέχουν συχνά δυσλειτουργικούς χαρακτήρες, ξένους προς την επικρατούσα λογική της τότε μεσαιάς τάξης. Εμπνευσμένη από τα φεμινιστικά κινήματα, οι γυναίκες της διερευνούν τις πιθανότητές τους να αποκτήσουν την ευτυχία (Aston & Reinelt 2000: 41). Η Jellicoe αναπτύσσει τις αρχές του συμμετοχικού θεάτρου. Στα έργα της συμμετέχουν άτομα από τις κοινότητες στις αναβαίνει η παράσταση και αντανακλούν την επίδραση περισσότερο του συναισθήματος και λιγότερο της λογικής στην Αγγλία της εποχής της (Janik & Janik 2002: 177). Η Rame, στη γειτονική Ιταλία, γράφει για το γυναικείο ζήτημα μια σειρά από γυναικίους μονόλογους με θέμα την γυναικεία καταπίεση μέσα στην οικογένεια αλλά και τη δουλειά (Σακελλαρίδου 2012: 305).

Τέλος, η Churchill καταπιάνεται με θεματογραφία συναφή με την κατάχρηση της εξουσίας, την εξερεύνηση της σεξουαλικής πολιτικής και φεμινιστικών θεμάτων. Το έργο της υπερβαίνει τις αναζητήσεις μιας νατουραλιστικής ή ακόμη και ρεαλιστικής δραματουργίας. Η συγγραφέας αναπτύσσει μοντερνιστικές δραματικές και θεατρικές τεχνικές του επικού θεάτρου του Brecht για να διερευνήσει τα ζητήματα του φύλου και της σεξουαλικότητας. Από το *A Mouthful of Birds* (1986) και μετά, πειραματίζεται με μορφές χορού και θεάτρου, που ενσωματώνουν τεχνικές από την παράδοση του Artaud και του «Θεάτρου της σκληρότητας». Οι αφηγήσεις των έργων της ολοένα και κατακερματίζονται ή γίνονται σουρεαλιστικές, συχνά δε το έργο της χαρακτηρίζεται ως μεταμοντέρνο (Σακελαρίδου 2012: 177).

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι, από τη δεκαετία του 1970 και εξής, αξιοσημείωτη είναι η δραματουργική ανέλιξη των γυναικών θεατρικών συγγραφέων από χώρες που ήταν μέχρι τότε ανδροκρατούμενες, όπως η Ινδία. Επίσης, από το 1980 και μετά, στη Μεγάλη Βρετανία τουλάχιστον, παρατηρείται μία τάση πολυπολιτισμικότητας, στη γυναικεία θεατρική γραφή, με αύξηση των γυναικών θεατρικών συγγραφέων που προέρχονται από την Αφρική και την Ασία (Griffin 2012: 11-31).

2.1.2. Φεμινισμός και θεατρική πρακτική

Το θέατρο ως επάγγελμα και πρακτική, είναι ένας μικρόκοσμος όπου εκδηλώνονται οι διακρίσεις και οι ανισότητες που παρατηρούνται γενικότερα στην κοινωνία. Το 1981, η φεμινίστρια συγγραφέας και κριτικός, Micheline Wandor δημοσιεύει μια ανάλυση για το θέατρο στην οποία υπογραμμίζεται η δευτερεύουσα (second-class) θέση των γυναικών στην ανδροκρατούμενη θεατρική βιομηχανία (Goodman & De Gay 1998: 170, Wandor 1981). Αν και, για ένα ευρύ χρονικό φάσμα, γυναίκες ενδεχομένως να εμφανίζονταν σε λαϊκά θεατρικά δρώμενα, η πρόσβασή τους στην οργανωμένη θεατρική σκηνή ήταν εξαιρετικά περιορισμένη και ευοδωνόταν κυρίως με ιδιωτικές παραστάσεις στις αυλές της Γαλλίας και του Βελγίου ή με τους περιοδεύοντες θιάσους (Goodman & De Gay 1998: 25-26).

Κατά την περίοδο του 1500 μ.Χ., σε πολύ λίγους πολιτισμούς επιτρεπόταν στις γυναίκες να υποδύονται ρόλους, είτε λόγω της απαγόρευσης να λαμβάνουν μέρος στην δημόσια ζωή είτε λόγω του τότε θεωρούμενου ηδονοβλεπτικού χαρακτήρα του θεάτρου. Τους γυναικείους ρόλους υποδύονταν μέχρι τότε στα δημόσια θέατρα άνδρες, ενώ η πρώτη ουσιαστική εμπλοκή που είχαν οι γυναίκες στο Ευρωπαϊκό θέατρο ήταν κάποιες

ιδιωτικές παραστάσεις, όπως για παράδειγμα σε αυλές στην Γαλλία και στο Βέλγιο ή με κάποιους περιοδεύοντες θιάσους. Σ' έναν από αυτούς τους θιάσους γεννιέται μια από τις πρώτες δόξες των γυναικών ηθοποιών στην Ευρώπη, η Ιταλίδα Isabella Andreini (1562-1604) (Goodman & De Gay 1998: 19).

Μέχρι να αρχίσουν να εμφανίζονται οι πρώτες επαγγελματίες ηθοποιοί στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, οι γυναίκες ηθοποιοί αντιμετώπιζονταν με αρκετή καχυποψία. Η Margaret Hughes (1630-1719) θεωρείται η πρώτη επαγγελματίας ηθοποιός μετά την αποκατάσταση της μοναρχίας στην Αγγλία. Ακολουθεί η Nell Gwyn (1642-1687) που ήταν επίσης αρκετά διάσημη την εποχή εκείνη (Goodman & De Gay 1998: 21, 55).

Οι γυναίκες ηθοποιοί άρχισαν να ασκούν επιδράσεις με το παίξιμο τους στα έργα στα οποία εμφανίζονταν. Για παράδειγμα, η Elisabeth Barry (1658-1713) επηρέασε τα έργα του Otway και η Anne Bracegirdle (1671-1748) τα έργα του Congreve. Η Sarah Siddons (1755-1831) αναδείχτηκε σε κορυφαία γυναίκα τραγικός της εποχής της στο ρόλο της Λαίδης Macbeth (Goodman & De Gay 1998: 60).

Ο 19^{ος} αιώνας χαρακτηρίστηκε ως η εποχή των σταρ. Πολλές γυναίκες ηθοποιοί βασιζονται στη φήμη τους, και αποκτώντας δύναμη, κατευθύνουν μόνες τους τις καριέρες τους. Οι πιο πρωτοπόρες στο είδος είναι η Γαλλίδα ηθοποιός Rachel (1820-58) και η Ιταλίδα Adelaide Ristori (1822-1906). Λίγο αργότερα, εμφανίζονται και μαγεύουν η Ιταλίδα Eleanora Duse (Italy, 1858-1924) και η Γαλλίδα Sarah Bernhardt (1844-1923). Ενώ η Duse συμβάλλει στη διάδοση μιας πιο ρεαλιστικής υπόδυσης ρόλου, η Bernhardt περιοδεύει ανά τον κόσμο παρουσιάζοντας καινοτόμες τεχνικές, δίνοντας στα έργα ένα ρομαντικό ύφος (Goodman & De Gay, 1998: 26-27).

Στην Αμερική, η πρώτη γυναίκα σταρ είναι η Charlotte Cushman (1816-76), που γνωρίζει μεγάλη επιτυχία υποδυόμενη τόσο αντρικούς όσο και γυναικείους ρόλους. (Goodman & De Gay 1998: 26-27).

Ακόμη όμως, οι πιο διαδεδομένες μορφές θεάτρου στον Δυτικό κόσμο έβλεπαν τη γυναίκα σαν σεξουαλικό αντικείμενο. Η Ada Isaacs Menken (1835-76) κερδίζει τη φήμη της παίζοντας σχεδόν γυμνή στο μελόδραμα *Mazepa* (Goodman & De Gay 1998:27).

Στην αλλαγή του 19^{ου} αιώνα, γυναίκες ηθοποιοί, όπως οι Elizabeth Robins, Janet Achurch και Mrs Patrick Campbell, αμφισβήτησαν την καθεστηκυία θέση των γυναικών στο θέατρο, θέτοντας τη γυναικεία εμπειρία στην υποκριτική τους ως προτεραιότητα κατά την αναπαράσταση των ρόλων (Goodman & De Gay 1998: 27). Μάλιστα, η Ellen

Terry (1847-1928), μητέρα του πρωτοπόρου θεατρικού σκηνοθέτη Edward Gordon Craig, επαγγελματίας ηθοποιός η ίδια, διάσημη για την ενσάρκωση των σαιξπηρικών ηρώιδων, έλαβε τον τίτλο της Dame της Βρετανικής Αυτοκρατορίας το 1925.

Η Λαίδη Gregory (1852-1932) ιδρύει στο τέλος του 19^{ου} αιώνα το Irish Literary Theatre, που εξελίσσεται σε Abbey Theatre με έδρα το Δουβλίνο.

Κατά τη διάρκεια της περιόδου από το 1910 έως το 1990, ολοένα και περισσότερες γυναίκες από διάφορα γεωγραφικά μήκη και πλάτη ασχολούνται με το θέατρο. Ιδιαίτερα αναφορά πρέπει να γίνει στο σωματείο Actresses' Franchise league (AFL) (1908-1913), που εγκαθίδρυσε τη σχέση μεταξύ φεμινισμού και θεάτρου πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το AFL, με τα έργα suffrage (suffrage plays), χρησιμοποίησε τη θεατρική παράσταση ως μέσο για τη συζήτηση ζητημάτων που κέρδιζαν έδαφος χάρη στο κίνημα των σουφραζετών (Gale 2000: 198). Το κίνημα αυτό ξεκίνησε με αρχηγό την Emmeline Pankhurst από το Manchester το 1880, έχοντας σαν κύριο αίτημα την ψήφο και τα κληρονομικά δικαιώματα και κατέληξε στο Λονδίνο, πραγματοποιώντας μεγάλες κινητοποιήσεις ενάντια στις αρχές για τα δικαιώματα των γυναικών¹⁷ (Bryson 2005: 128). Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου (1920-1940) στο Λονδίνο, ο μέσος όρος θεατρικών παραστάσεων από γυναικείες ομάδες ή μικτές (άντρες/γυναίκες) ανερχόταν στο 16% επί της συνολικής θεατρικής παραγωγής (Gale2000: 198).

Τρεις σημαντικές γυναίκες παραγωγοί-διευθυντές είναι η Eliza Vestris (1797-1856), που διηύθυνε τα Θέατρα *Olympia*, *Covent Garden* και *Lyceum* στο Λονδίνο, η Marie Wilton (1839-1921), η οποία ανέλαβε το *Queens Theatre* του Λονδίνου και η Annie Horniman (1860-1937), η οποία χρηματοδότησε το *Avenue Theatre* στο Λονδίνο και το *Abbey Theatre* στο Δουβλίνο, ενώ ίδρυσε το πρώτο επαρχιακό θέατρο ρεπερτορίου, το *Gaiety Theatre* στο Manchester (Goodman & De Gay 1998:77).

Σημαντική είναι η περίπτωση της Joan Maud Littlewood (1914-2002), Βρετανίδας θεατρικής σκηνοθέτη, γνωστής για το έργο της για την ανάπτυξη του *θεατρικού Εργαστηρίου (Theatre Workshop)*. Την αποκαλούν «Η Μητέρα του Μοντέρνου

¹⁷ (URL: <http://news.in.gr/features/article/?aid=1500031166>)

Θεάτρου». Το έργο *Oh, What a Lovely War!* το 1963 ήταν μια από τις πιο σημαντικές δουλειές της¹⁸ (Goodman & De Gay 1998: 88).

Στη δεκαετία του 1970, η αναγνώριση της καταπίεσης της πολιτιστικής, κοινωνικής, σεξουαλικής, οικονομικής και πολιτικής ζωής των γυναικών από την ανδρική κυριαρχία, αποτελεί ένα σωμα που τροφοδοτεί μια έξαρση του φεμινισμού. Οι γυναίκες ενώνονται σε ομάδες συνειδητοποίησης και ευαισθητοποίησης για να μοιραστούν τις προσωπικές τους αντιρρήσεις, ιδιαίτερα αναφορικά με την περιορισμένη την παρουσία τους στη δημόσια σφαίρα. Οι ανισότητες στο χώρο εργασίας, το εκπαιδευτικό σύστημα, η μητρότητα και η αντικειμενοποίηση των σωμάτων των γυναικών αποτελούν κοινό τόπο αντιδράσεων που εκφράζονται από τις γυναίκες και διαμορφώνουν τα τέσσερα πολιτικά αιτήματα του Απελευθερωτικού Κινήματος των Γυναικών στο Ηνωμένο Βασίλειο για ίση αμοιβή, ισότιμη εκπαίδευση και ευκαιρίες, δωρεάν αντισύλληψη και δικαίωμα στην άμβλωση (Bryson 2005: 218).

Η υποκριτική εμπειρία των γυναικών σε δευτερεύοντες ρόλους ενθάρρυνε τις γυναίκες επαγγελματίες ηθοποιούς να οργανώσουν τις δικές τους ομάδες φεμινιστικού θεάτρου. Η *Monstrous Regiment* (1975-1993), με το οποίο συνεργάστηκε η Churchill, μαζί με το *Women's Theatre Group* καινοτομούν στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και συμβάλλουν στη δημιουργία μιας αντικουλτούρας σχετικά με τη γυναικεία υποκριτική και γενικότερα θεατρική πρακτική (Peacock 1999: 146-155). Ανάμεσα σε άλλα, προβάλλουν μορφές θεάτρου όπως το επικό θέατρο, το καμπαρέ και η επιτέλεση οι οποίες συμβάλλουν στην έκφραση της φεμινιστικής ιδεολογίας στο θέατρο (Peacock, 1999:145).

Στη συνέχεια πολλές ακόμη ομάδες ιδρύονται, όπως οι *Clapperclaws* (1977~), *Cunning Stunts* (1977-1979), *Beryl and the Perils* (1978-1986), *Clean Break* (1979-1989) και *Mrs Worthington's Daughters* (1978- 1982, Goodman & De Gay 1998: 27). Οι θίασοι αυτοί παίζουν σε περιοδείες, όχι μόνο σε μικρής κλίμακας χώρους, αλλά δικτυώνονται σε κοινότητες γυναικών που φιλοξενούν παραστάσεις σε χώρους μη-θεατρικούς, όπως σε σχολεία, κοινοτικά κέντρα ή λέσχες νεολαίας. Τόσο από οργανωτική όσο και από δημιουργική πλευρά, λειτουργούν δημοκρατικά και συλλογικά, και όχι ιεραρχικά και ατομικιστικά, υιοθετώντας κατά βάση το ύφος υποκριτικής μπρεχτικού τύπου, όπως συμβαίνει εξάλλου και σήμερα με το φεμινιστικό θέατρο, καθώς σκοπός του είναι να

¹⁸ (URL: <http://theatrecloud.com/news/joan-littlewood-her-life-and-approach-to-theatre>)

προβληματίσει τον θεατή και όχι να προκαλέσει την ταύτισή του με τον ηθοποιό (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 2).

Αλλά, και σε επίπεδο ακαδημαϊκό, σε επιστημονικά πεδία που άπτονται των Θεατρικών Σπουδών (Theatre Studies), των Παραστατικών Σπουδών (Performance Studies) και των Πολιτισμικών Σπουδών (Cultural Studies) εμφανίζονται επιφανείς ερευνήτριες και καθηγήτριες οι οποίες γράφουν και διδάσκουν για τα φεμινιστικά ζητήματα σε σχέση με το θέατρο. Μερικές από αυτές είναι μεταξύ άλλων οι Jill Dolan, Elaine Aston, Helene Keyssar, και η Sue-Ellen Case (De Gay, 1998: 3-4).

2.2. Μετα-φεμινισμός και θέατρο

Ο μετα-φεμινισμός είναι μια προσέγγιση για τη φεμινιστική θεωρία που ενσωματώνει τη μεταμοντέρνα και τη μετα-στρουκτουραλιστική θεωρία η οποία δεν αντιλαμβάνεται την ταυτότητα σαν κάτι στατικό, και κινείται πέρα από τα μοντερνιστικές πολικότητες του φιλελεύθερου φεμινισμού και του ριζοσπαστικού φεμινισμού (Gable 1998: 35-40). Επανεξετάζει, όπως είδαμε, την ενδεχόμενη παρουσία και λειτουργία του φεμινισμού στη σημερινή κοινωνία υπό ένα άλλο, πιο σύγχρονο πρίσμα (Brooks 2003: 25).

Το θέατρο, στις μέρες μας, εξακολουθεί να βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην παθητικότητα που ενυπάρχει στο τρίπτυχο ηθοποιού-σκηνοθέτη-κοινού, αναβάλλοντας έτσι την ουσιαστική αλληλεπίδραση μεταξύ των τριών παραγόντων. Έτσι, το θέατρο συνδράμει στη διαίωνιση της καταπίεσης του γυναικείου φύλου και της καθήλωσής του στην “παραδοσιακή” του θέση (Haughton 2014: 4). Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή επιθυμεί να το καταδείξει και να προσπαθήσει να το ανατρέψει με την σκηνοθετική πρόταση.

Από την άλλη, οι ακραίες, μερικές φορές, φεμινιστικές και μετα-φεμινιστικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις θεατρικών έργων μπορεί μεν να προσελκύσουν την προσοχή του κοινού, αλλά να οδηγήσουν συχνά σε αρνητική στάση. Ενδέχεται λοιπόν να έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα από αυτό που επιθυμούν, θέτοντας σε κίνδυνο τη φεμινιστική ιδεολογία (Siebler 2014: 9). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης είναι το θέατρο neo-burlesque,¹⁹ που μπορεί να χρησιμεύει ως μέσο ενός

¹⁹ Το είδος burlesque, σύμφωνα με τον Pavis, είναι ‘μια μορφή κωμικού υπερβολικού που χρησιμοποιεί χυδαίες εκφράσεις για να μιλήσει για ευγενείς και εκλεπτυσμένες πραγματικότητες’ (Pavis 2006 : 331). Το neo-burlesque “ενημερώνει” το παλιό Αμερικανικό burlesque, εμπλουτίζοντάς το με στοιχεία vaudeville, κωμωδίας και αμφιλεγόμενου υφολογικά, ίσως συχνά παράλογου, strip-tease (URL: <http://www.the-other.info/2014/neo-burlesque>). Ενδεικτικά αναφέρονται στο σημείο αυτό οι εμβληματικές περιπτώσεις των *The World Famous BOB*, *Dirty Martini*, *Tiger* και *Velvet Hammer Burlesque*.

νέου φεμινισμού, συχνά, όμως, επισφαλούς (Siebler 2014: 2). Η ενσωμάτωση των τεχνικών καμπαρέ στο θέατρο, αν και ενδέχεται να βοηθά τις φεμινίστριες συγγραφείς να επιστήσουν την προσοχή του κοινού σε επιθυμητά θέματα, όπως η καταπίεση των γυναικών και η ανισότητα των δύο φύλων, δε συνδράμει κατ' ανάγκη στην προώθηση των φεμινιστικών ζητημάτων, καθώς η υπερτονισμένη εστίαση στη σεξουαλικότητα για κάποιους ενδέχεται να παρακωλύει μια πιο σφαιρική συζήτηση περί του γυναικείου ζητήματος (Bain 2012: 55). Επομένως, αν και το θέατρο φαίνεται να μπορεί να συνδράμει στη διατύπωση μιας ριζοσπαστικής μετα-φεμινιστικής ιδεολογίας, αυτή δεν είναι απαραίτητα η ωφέλιμη για τον μετα-φεμινισμό. Ωστόσο, το φεμινιστικό και μετα-φεμινιστικό θέατρο, και κυρίως η θεατρική γραφή, ενδέχεται να εμπλουτίζεται και να οδηγεί σε έναν ιδεολογικό επαναπροσδιορισμό, μέσα από τη συνομιλία του με δύο σχετικά καινοφανείς προβληματικές.

Από τη μία, τα νέα θεατρικά έργα τείνουν να ασκούν κριτική στις τρέχουσες συνθήκες ζωής των γυναικών και να διερευνούν τους ρόλους των δύο φύλων υπό το πρίσμα της παγκοσμιοποίησης και της υπερκατανάλωσης (Baumgardner, 2015).²⁰ Από την άλλη, τείνουν να σχολιάσουν τη διάχυση των νέων μέσων τεχνολογίας και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στο σύγχρονο βίο (Phillips & Cree 2014: 10; Haughton 2014: 1). Με βάση κεκτημένα της δεκαετίας του 1980, πολλές γυναίκες καλλιτέχνες άρχισαν να παράγουν έργο που επικεντρώνεται περισσότερο στους ατομικούς τους προβληματισμούς και λιγότερο σε ένα γενικό φεμινιστικό μήνυμα. Η Cindy Sherman (1954-),²¹ για παράδειγμα, σκηνοθέτης θεατρικών έργων και φωτογράφος, φωτογραφήθηκε υποδυόμενη ρόλους διαφορετικών εικονικών στερεοτύπων, όπως απεικονίστηκαν σε προηγούμενες εποχές στον κινηματογράφο και στο θέατρο, θέλοντας με αυτό τον τρόπο να σχολιάσει με τρόπο φεμινιστικό αυτά τα στερεότυπα και να αμφισβητήσει το ανδρικό βλέμμα στη θεωρία και τη θεατρική λαϊκή κουλτούρα. Επίσης, στην διάρκεια του μετα-φεμινισμού, αναπτύσσονται νέες μορφές θεατρικής τέχνης οι οποίες ενδέχεται να εμπεριέχουν φεμινιστικά μηνύματα, όπως το Live Art/Performance. Πρόκειται για μια νέα μορφή θεάτρου, θεωρούμενο αυτό στη διευρυμένη του εκδοχή, ή, ειδιάλλως, για μια νέα μορφή παραστατικής τέχνης, όπου ο καλλιτέχνης εκθέτει τον εαυτό του μπροστά στο κοινό σε χώρο και χρόνο πολλές φορές

²⁰ (URL: <http://www.feminist.com/resources/artsspeech/genwom/baumgardner2011.html>)
ενδεικτικά αναφέρονται τα έργα των συγγραφέων D. Mamet, M. Ravenhill, S. Kane, M. McDonagh, A. Birch και G. Owen.

²¹ (URL: <http://www.lifo.gr/team/bitsandpieces/50807>)

απρόσμενο για τον θεατή.²² Βασικός άξονας αυτών των σύγχρονων μορφών φεμινιστικού θεατρικού λόγου είναι η παραδοχή ότι το φύλο μας, δεν είναι μια στατική κατάσταση του «ποιοι είμαστε», ή αυτού που «διαθέτουμε», αλλά ένα αποτέλεσμα των δομών εξουσίας, με τις οποίες γινόμαστε πολιτισμικά κατανοητοί, ως γυναίκες και άνδρες. Η αυτοδιαμόρφωση του σώματός μας μπορεί να μας επιτρέψει να επανεξετάσουμε και να αντισταθούμε σε αυτό που μας παρουσιάζεται ως προκαθορισμένες κατηγορίες.²³ Στο Ηνωμένο Βασίλειο, από το 1990, ο David Hoyle έχει πειστικά υποστηρίξει την άρνηση να αντιμετωπίζεται με βάση την κατηγορία του φύλου ενώ στις παραστάσεις live performance που δίνει, στηλιτεύει διάφορους τύπους ανδρών όπως macho, οι ιμπεριαλιστές, ή οι σεξιστές.²⁴

Οι solo παραστάσεις, μονόλογοι ή μονοδράματα, προσφέρουν σαν θεατρική φόρμα μια ακόμη οδό προς τη δυνατότητα έκφρασης της καταπίεσης των γυναικών (Cheng, 2000: 150). Όπως αναφέρει ο Πατσαλίδης 'Μονόλογος: σύμφωνα με το λεξικό Τριανταφυλλίδη, είναι "μακρύς και συνεχής λόγος που γίνεται από ένα μόνο πρόσωπο χωρίς να διακόπτεται από άλλο". Τι πάει να πει αυτό; Ότι ο μονόλογος δεν είναι υποχρεωτικά δείκτης ή δεδομένο της ανθρώπινης μοναχικότητας, αλλά και μια μορφή γλωσσικής ατομικότητας, μια στροφή μακριά από τον διάλογο. Πολλές φορές γύρω από τον μονόλογο πνέει και ένας αέρας "εξουσίας", υπό την έννοια ότι η φύση του συγκεκριμένου λόγου δεν αφήνει περιθώρια ανταλλαγής απόψεων.'²⁵

Στις απαρχές του 21^{ου} αιώνα, μια νέα γενιά γυναικών καλλιτεχνών, όπως η Tanja El Khoury, συνεχίζει να μιλά άμεσα για τον φεμινισμό και για τον διάχυτο σεξισμό στις παραστάσεις τους. Στο έργο της, *Fuzzy* και *May be if you choreograph me you feel better*, μιλά για τις σχέσεις ανδρών και γυναικών²⁶.

Κάποιες μορφές θεάτρου που προϋπήρχαν, δίνουν τώρα μία νέα πνοή στο φεμινιστικό θέατρο και επιτρέπουν τη συζήτηση σχετικά με το ρόλο του θεάτρου στο φεμινιστικό κίνημα ή τον ρόλο του φεμινισμού στη θεατρική πρακτική. Το *Θέατρο της Κοινότητας (Community Theatre)* βασίζεται στη συνέργεια μεταξύ των συντελεστών του θεατρικού έργου και του κοινού. Οι συμμετέχοντες μπορούν να διηγηθούν τις ιστορίες τους, να μοιραστούν τις εμπειρίες τους και να μετουσιώσουν το λόγο σε θεατρική πράξη

²² (URL: <http://www.joshuasofaer.com/2011/06/what-is-live-art/>)

²³ (URL: (https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/1gLSx6pobvq_Ig)

²⁴ (URL: https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/1gLSx6pobvq_Ig, 2014) David Hoyle,

²⁵ (URL: <http://savaspatsalidis.blogspot.com.cy/2011/02/t-k.html>)

²⁶ (URL: http://www.academia.edu/12049293/Sexist_and_Racist_People_Go_to_the_Theatre_Too)

(Nicholson, 2005: 83). Στο *Θέατρο των Καταπιεσμένων (Theatre of The Oppressed)*, το κοινό καλείται να μετουσιώσει τις δικές του ιστορίες καταπίεσης σε θεατρική παράσταση (McDonald & Rachel 2000:1-12). Ένας μετασχηματισμός του Θεάτρου των Καταπιεσμένων, το λεγόμενο Λαϊκό Θέατρο (*Popular Theatre*) αποτελεί μία ακόμη μορφή θεάτρου που μπορεί να βοηθήσει τις καταπιεσμένες και κοινωνικά αποκλεισμένες ομάδες να συνειδητοποιήσουν τη θέση τους στην κοινωνία, συνεπώς μπορεί να προσφέρει στο μετα-φεμινιστικό θέατρο (Lee & De Finney 2005: 97).

Κεφάλαιο 3

Η θέση της φεμινιστικής ιδεολογίας στη θεατρική εργογραφία της Churchill

Η Caryl Churchill θεωρείται ως μία από τις πιο επιτυχημένες και δημοφιλείς θεατρικές συγγραφείς εν ζωή. Έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του σύγχρονου θεατρικού γίνεσθαι, τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο, καθώς, με το έργο της, αναπτύσσει προβληματικές συναρτώμενες με τον πυρήνα της φεμινιστικής ιδεολογίας, υιοθετώντας καινοτόμες και τολμηρές φόρμες (Kritzer, 1989: 126).

Η Churchill, γεννήθηκε στις 3 Σεπτεμβρίου 1938 στο Λονδίνο και μεγάλωσε στη Lake District και στο Μόντρεαλ. Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Είναι παντρεμένη και μητέρα τριών παιδιών. Το πρώτο της θεατρικό έργο, *Στον Κάτω όροφο* (*Downstairs* 1958), γράφτηκε ενώ ήταν ακόμα στο Πανεπιστήμιο, ανέβηκε για πρώτη φορά το 1958 και κέρδισε βραβείο στο *Sunday Times National Union of Students Drama Festival*. Η Churchill έγραψε μια σειρά από θεατρικά έργα για το ραδιόφωνο του BBC, συμπεριλαμβανομένων των *Μυρμηγκιών* (*The Ants* 1962), *ο Παθιασμένος* (*Lovesick* 1967) και *Έκτρωση* (*Abortive* 1971). Το έργο *Σύζυγος του Δικαστή* (*The Judge's Wife* 1972) μεταδόθηκε από το BBC το 1972. Η πρώτη επαγγελματική παραγωγή έργου της, για *Τους Ιδιοκτήτες* (*The Owners* 1972), έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Royal Court του Λονδίνου την ίδια χρονιά (Aston 1997: 1-17).

Για το έργο της η Churchill, έχει πάρει αρκετά βραβεία ανάμεσα στα οποία το Βραβείο Λόρενς Ολίβιε καλύτερου νέου θεατρικού συγγραφέα (1987), το Βραβείο Obie

καλύτερου νέου θεατρικού έργου (1988), το Βραβείο Obie καλύτερης συγγραφής θεατρικού έργου (2005) και το Βραβείο Obie συνολικής προσφοράς (2002) (Aston 1997: 1-17).

3.1. Ιδεολογικό υπόβαθρο και επιρροές: η θέση της φεμινιστικής ιδεολογίας στο θεατρικό έργο της Churchill

Η φεμινιστική ιδεολογία και προβληματική διατρέχει τη θεατρική γραφή της Churchill (Aston-Reinelt 2000: 2,14). Στην παρούσα ενότητα, θα αναζητηθούν και θα συζητηθούν οι κυριότερες φεμινιστικές ιδέες που πραγματεύεται στο έργο της η συγγραφέας, οι θεματικοί της άξονες που συμπλέκονται με τη φεμινιστική ιδεολογία και γύρω από τους οποίους οργανώνεται η εργογραφία της.

Οι βασικές ιδεολογικές επιρροές της Churchill προέρχονται, σε κάθε περίπτωση, από τον φεμινισμό (Aston-Reinelt 2000:174). Η συγγραφέας υπογραμμίζει την ανάγκη ανάπτυξης μέσω του φεμινιστικού θεάτρου νέων δυνατοτήτων δικαίωσης της θέσης της γυναίκας στον κοινωνικό και ιδιωτικό χώρο (Kritzer 1991:2). Η φεμινιστική ιδεολογία εκδηλώνεται στο έργο της Churchill μέσα από προβληματικές συναφείς με τις σχέσεις και την ανισότητα των δύο φύλων, την πολλαπλότητα των ρόλων, των στερεοτύπων και των προκαταλήψεων, στοιχεία στα οποία πρέπει να ανταπεξέλθουν οι γυναίκες στις μέρες μας (Kritzer 1991: 2).

Στη συνέχεια, θα συζητηθούν ενδεικτικά τρία έργα της Churchill σε συνάρτηση με τη φεμινιστική ιδεολογία που την καθιέρωσαν στην συνείδηση μας ως φεμινίστρια συγγραφέα (Aston 2010: 24).

Ι) Στο έργο της *Vinegar Tom* (1976), βασική της μέριμνα της Churchill είναι να καταστήσει σαφές ότι, αναπόφευκτα, το προσωπικό είναι και δημόσιο, πολιτικό. Το έργο τοποθετείται στη Αγγλία κατά τη διάρκεια 17ου αιώνα, όπου, μέσα από το κυνήγι μαγισσών, το έργο απεικονίζει τις θρησκευτικές διώξεις και την καταπίεση που βίωναν οι γυναίκες από την πατριαρχική κοινωνία. Το έργο είναι εμπνευσμένο από την *Πράξη για τα Δικαιώματα των Γυναικών* του 1790 (*Women's Rights Act*) και διερευνά την άνιση μεταχείριση των γυναικών στην Αγγλία, τόσο κατά την ιστορική στιγμή κατά την οποία

λαμβάνει χώρα η πλοκή του θεατρικού έργου όσο και τον καιρό κατά τον οποίο γράφτηκε (Aston 2010: 24).

II) Στο *Cloud Nine* (1979), η Churchill πραγματεύεται ζητήματα σχετικά με τη σεξουαλική πολιτική και την κοινωνική δύναμη, όπως αυτές διαμορφώνονται από την κκακαθεστηκυία τάξη. Ανάλογα με το φύλο και την εθνικότητα των ηθοποιών που υποδύονται τους βασικούς ρόλους, η Churchill καταδεικνύει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε αυτό το οποίο οι ρόλοι υποτίθεται πως είναι και σε αυτό που είναι στην πραγματικότητα, καθώς και το γεγονός ότι η σεξουαλική ταυτότητα καθορίζεται από την πατριαρχία και την κυρίαρχη σεξουαλική ιδεολογία (Aston 2010: 31).

III) Το *Top Girls* (1982) ανοίγει με μια σκηνή δείπνου, όπου πολλές ιστορικές γυναικείς φιγούρες συγκεντρώνονται σε μια τελετή εορτασμού. Οι φιγούρες αυτές, περιλαμβάνουν μια Αγγλίδα εξερευνήτρια, μια Γιαπωνέζα, μια γυναίκα παρμένη μέσα από έναν πίνακα ζωγραφικής του Brueghel, μια φιγούρα από ένα παραμύθι, την Πάπισσα Ιωάννα καθώς και ένα σύγχρονο γυναικείο κορυφαίο στέλεχος σε μία εταιρία εύρεσης εργασίας. Το δείπνο βέβαια σερβίρει μια γκαρσόνα. Η εξιστόρηση των ζωών των γυναικών δίνει μια οδυνηρή αποτύπωση των επιλογών, των θυσιών και των συμβιβασμών που οι γυναίκες κάνουν προκειμένου να φτάσουν στην κορυφή (Aston 2010: 38).

Στο έργο της, η Churchill δεν πραγματεύεται μόνο τις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων, αλλά και την αλληλεπίδραση μεταξύ των υλιστικών σχέσεων και των κυρίαρχων ιδεολογιών της καπιταλιστικής πατριαρχικής κοινωνίας (Kritzer 1989: 125). Η φεμινιστική ιδεολογία, στο έργο της Churchill, συμπλέκεται με διάφορους θεματολογικούς άξονες, η οριοθέτηση των οποίων χρήζει έστω επιγραμματικής ανίχνευσης:

I) Οι υλιστικές σχέσεις, και συγκεκριμένα τα δίπτυχα προσφορά-ζήτηση και παραγωγή-κατανάλωση διατρέχουν τη θεατρική εργογραφία της συγγραφέα. Αναφέρεται εδώ ως παράδειγμα έργου στο οποίο αυτές επιφαίνονται το υπό μελέτη έργο με τίτλο *Top Girls*.

II) Η κριτική στο σύγχρονο καπιταλιστικό πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο φαίνεται να προβληματίζει τη συγγραφέα, σε έργα της όπως το *Serious Money* (1987). Με το έργο αυτό γίνεται φανερή η αλλοτρίωση του ανθρώπου, άντρα ή γυναίκας, από το χρήμα. Στην υπόθεση, η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να βρει τον δολοφόνο του αδερφού της και τα χρήματα που εκείνος κινούσε στο χρηματιστήριο. Αλλά και στο έργο της *Owners*

(1972), με το οποίο κάνει την αρχή της στο θέατρο, αναμιγνύει την οικονομία με τον φεμινισμό (Aston 1997:19).

III) Σχέσεις εξουσίας, με ενδεικτικό αναφερόμενο έργο εδώ το *Fen* (1982). Η ιστορία γυναικών αγροτισσών που δουλεύουν σκληρά σε χειρωνακτικές εργασίες σε ξένες πολυεθνικές στο Βρετανικό έδαφος (Σακελαρίδου 2012 :176).

IV) Αποικιοκρατία (Dimple, 2004). Παράδειγμα, το έργο της *Cloud 9*. Το θέμα του έργου εκτός από την σεξουαλικότητα καταπιάνεται και με το θέμα της αποικιοκρατίας στην Βρετανία και στην Αφρική (Aston 2010: 31).

V) Σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα είναι διάχυτα στη θεατρική της εργογραφία. Στο έργο της *The Skriker* προσεγγίζεται η αύξηση του ποσοστού των ανήλικων μητέρων (Aston-Reinelt 2000: 175). Το έργο έχει να κάνει με την αλλαγή στη δομή και τις σχέσεις των δυο φύλων, με θέμα δυο ανήλικες μητέρες τις Lily και Josy και τη σχέση τους με ένα φάντασμα από ένα μύθο που ονομάζεται *Skriker* που άλλοτε τις ικανοποιεί και άλλοτε τις βασανίζει (Connolly 2015:99).

VI) Σε πολλά έργα της η συγγραφέας ασκεί κριτική στην αντρική επικυριαρχία. Στο έργο της *Vinegar Tom* εξιστορούνται ιστορίες γυναικών που δεν ακολουθούν τη συνήθη οδό στην ζωή τους, όπως της Alice, μιας ανύπανδρης μητέρας (Gör & Akçesme, 2009: 96).

Πέρα όμως από τις επιρροές της φεμινιστικής ιδεολογίας και του φεμινισμού στη θεατρική εργογραφία της Churchill, ανιχνεύονται μερικές ακόμη ιδεολογικές και αισθητικές επιρροές:

I) Οι βασικές ωστόσο ιδεολογικές επιρροές της Churchill μάλλον ανιχνεύονται στη μαρξιστική διαλεκτική, η οποία στοχεύει στο να ασκήσει κριτική και να ωθήσει στην αλλαγή της υφιστάμενης τάξης της μπουρζουαζίας. Η μαρξιστική διαλεκτική θεωρεί την πραγματικότητα ως μία διαδικασία συνεχούς μετασχηματισμού, ενώ, παράλληλα, συνδυάζει την κριτική θεωρία και την επαναστατική πρακτική. Η τελευταία θα μπορούσε να οδηγήσει στην απελευθέρωση της εργατικής τάξης και να κάνει πραγματικότητα το σοσιαλισμό (Kellner 2010: 32).

II) Η Churchill χρησιμοποιεί τις τεχνικές και την προβληματική το επικού θεάτρου του Brecht, όπως την καταπίεση των κατώτερων κοινωνικών τάξεων και τις έμφυλες ανισότητες (Luckhurst, 2015: 5). Ο Brecht ήθελε το κοινό να σκέφτεται σχετικά με τον

κόσμο και τον τρόπο που λειτουργεί η κοινωνία, να διαμορφώσει τη δική του άποψη, να προβεί σε ριζικές αλλαγές (Bloom 2002: 29). η συγγραφέας δημιουργεί τους γυναικείους χαρακτήρες της ως κοινωνικά υποκείμενα στη διασταύρωση των οικονομικών, θρησκευτικών και πολιτικών δυνάμεων που ρυθμίζουν και ασκούν πειθαρχία στη σεξουαλικότητά τους και καθορίζουν το φύλο τους (Aston -Reinelt 2000: 175).

III) Οι αισθητικές επιρροές όμως της Churchill προέρχονται και από άλλες τάσεις στο θέατρο. Έτσι, δεν μπορεί να παραβλεφθεί η επιρροή του σουρεαλισμού στο έργο της, καθώς αυτό παρουσιάζει μια επίμονη αναζήτηση για μια μορφή μη-ρεαλιστικού πολιτικού θεάτρου, το οποίο θέτει επιτακτικά ερωτήματα και δραστηριοποιείται στο τολμηρό καλλιτεχνικό πείραμα (Aston-Reineilt 2000:189). Αν και η Churchill συνεργάστηκε για καιρό με το θέατρο Royal Court (1972-) στο Λονδίνο, δεν εντάσσεται στην κυρίαρχη παράδοση του ρεαλισμού για την οποία αυτό έγινε γνωστό. Αντίθετα, οι επιρροές της από τον προπολεμικό σουρεαλισμό και το μεταπολεμικό δράμα του παραλόγου (κυρίως Ιονέσκο), καθώς και από το μινιμαλισμό του Becket ξεχώριζαν πάντα στη δουλειά της, ήδη από τα πρώτα διασκεδαστικά δράματα της δεκαετίας του 1960, αλλά και σε μεταγενέστερα έργα της, όπως τα *Vinegar Tom, Fen, The Skriker, Mad Forest, Blue Heart* και *Far Away* (Luckhurst 2015: 4, 12).

Οι επιρροές όμως του σουρεαλισμού στην εργογραφία της συγγραφέα δεν περιορίζονται στη θεατρική της γραφή σε επίπεδο ύφους, αλλά επεκτείνονται και στις πρωτοποριακές και συχνά ανορθόδοξες σκηνικές πρακτικές που προτείνει. Η ιδιόζουσα χρήση της γλώσσας και οι τεχνικές cross-dressing, φερ' ειπείν, στοχεύουν στο να διερευνήσουν τη γυναικεία αισθητική, την άνιση θέση της γυναίκας στην σημερινή κοινωνία και την καταπίεση που υφίσταται στο πλαίσιο της πατριαρχικής κοινωνίας (Aston-Reineilt 2000: 181).

Ένα παράδειγμα αυτής της τάσης για καινοτομία σε επίπεδο θεατρικών τεχνικών είναι το έργο της *Cloud 9*. Πιο συγκεκριμένα, στο έργο αυτό, στο ρόλο της νοικοκυράς βρίσκεται ένας άντρας, στη θέση του μαύρου υπηρέτη ένας λευκός, ενώ στη θέση του γιου του αποικιακού διοικητή βρίσκεται μία γυναίκα. Η αντιστροφή των ρόλων χρησιμοποιήθηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση, προκειμένου να καταδειχθεί ότι η έννοια του 'φύλου' (σ.σ. κοινωνικού φύλου) είναι μία κατασκευασμένη έννοια που έχει επιβληθεί με το πέρασμα των αιώνων (Aston-Reinelt 2009: 179).

Οι καινοτόμες τεχνικές της στη θεατρική γραφή επηρέασαν την γραφή άλλων συγγραφέων όπως ο Harold Pinter και ο Ravenhill (Aston 1990: 20).

Εν κατακλείδι, το έργο της Churchill είναι σημαντικό από κάθε άποψη. Υπηρετεί σε αυτό σταθερά την φεμινιστική ιδεολογία, η οποία δρα με καταλυτικό τρόπο στη γραφή της. Ο διάλογος μεταξύ φεμινισμού και θεάτρου είναι στην περίπτωση της Churchill εξαιρετικά γόνιμος, και το αποτέλεσμά του έντονα μαχητικό και συχνά ανατρεπτικό, καθώς οδηγεί σε πειραματισμούς τη συγγραφέα με μακροπρόθεσμα αποτελέσματα στη ριζική αναθεώρηση της θεατρικής φόρμας (Aston-Reinelt 2009: 186).

Κεφάλαιο 4

Το έργο της Churchill *Top Girls*

Η έμπνευση για τη συγγραφή του έργου στη συγγραφέα ήρθε όταν βρέθηκε στην Αμερική το 1979 για μια παραγωγή ενός έργου της και ρώτησε για την εκεί κατάσταση των γυναικών. Ο φεμινισμός είχε ξεφύγει από το συλλογικό επίπεδο στο ατομικό. Τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά απ' ό,τι στην Βρετανία, όπου πρωθυπουργός ήταν η λεγόμενη σιδηρά κυρία, Margaret Thatcher, η οποία άνηκε στο συντηρητικό κόμμα και προσπαθούσε να επιβάλει την εικόνα της *superwoman* (Gobert 2014: 5, Goodman 1993: 232).

Το έργο έκανε πρεμιέρα στις 28 Δεκεμβρίου 1982 στο Royal Court Theatre του Λονδίνου (Vinet 2012: 170) σε σκηνοθεσία Max Stafford Clark και κέρδισε το Obie Award καθώς και το βραβείο Susan Smith Blackburn το 1983 (Aston 2003: 21).

4.1. Ιδεολογικό πλαίσιο του έργου *Top Girls*

Στο έργο της *Top Girls*, η Churchill χρησιμοποιεί δεκαέξι συνολικά χαρακτήρες, που παίζονται από επτά γυναίκες, οι οποίες αντιπροσωπεύουν τις διαφορετικές δυνατότητες ζωής μιας γυναίκας - τόσο αυτές που θα μπορούσε να έχει στο σημερινό κόσμο όσο και στο παρελθόν. Η πλοκή αναπτύσσεται γύρω από την “ανδροποιημένη” Marlene, η οποία είναι ένα προϊόν της “ισότητας” των δύο φύλων στον εργασιακό χώρο (Merrill 1988: 85).

Όπως προαναφέρθηκε, η φεμινιστική ιδεολογία στην εργογραφία της Churchill συμπορεύεται με ιστορικές, κοινωνικές και πολιτικές προβληματικές και έχει επηρεαστεί σε σημαντικό βαθμό από την Μαρξιστική διαλεκτική (Luckhurst 2015: 10).

Από πολύ νωρίς γίνονται εμφανείς οι επιρροές σε σχέση με την σοσιαλιστική και μαρξιστική πολιτική σκέψη (Aston-Reinelt 2000: 174). Ένα από τα έργα της συγγραφέα στο οποίο ανιχνεύεται έντονα η επιρροή της μαρξιστικής διαλεκτικής είναι και το υπό μελέτη σε αυτήν τη μεταπτυχιακή διατριβή έργο με τίτλο *Top Girls*, μια κριτική του φιλελεύθερου φεμινισμού της δεκαετίας του 1980. Η Churchill χαιρετίζει με ενθουσιασμό την ατομική επιτυχία των γυναικών, αλλά, κατά κάποιους τουλάχιστον, υπογραμμίζει παράλληλα την αναγκαιότητα της μαρξιστικής προοπτικής για την μακρόπνοη ευδαιμονία τους (Merrill 1988: 85). Μέσα από το έργο της, αμφισβητεί τη σχέση μεταξύ γυναίκας και εργασίας, θίγοντας τις έμφυλες ανισότητες και τον αντίκτυπο που έχει αυτή στους χώρους εργασίας και την κοινωνία (Merrill 1988: 86).

Επιπρόσθετα, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η ερμηνεία του κειμένου της Churchill, στη βάση του μετα-φεμινισμού και του μεταμοντερνισμού. Με βάση την έννοια του μετα-φεμινισμού που συζητήθηκε πρωτύτερα, και δεδομένης της θεματικής των έργων της Churchill, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για λήξη του φεμινισμού, αλλά για έναν εκ νέου προσδιορισμό του όρου. Ο φεμινισμός στη μετα-φεμινιστική του προοπτική συνδέεται μάλλον με τις νέες για τις γυναίκες μορφές εργασίας, τις πρακτικές διαχείρισης ελεύθερου χρόνου των γυναικών και τον καταναλωτισμό που διατρέχει την καπιταλιστική κουλτούρα (Tasker & Negra 2007 : 6).

Στο έργο *Top Girls*, σκιαγραφούνται οι συνέπειες της ριζικής κοινωνικής αλλαγής κατά τις δεκαετίες '60 – '70 για τις ζωές των γυναικών. Καθώς οι παραδοσιακοί έμφυλοι ρόλοι είχαν αρχίσει να αλλάζουν, πολλές γυναίκες εισήλθαν στο εργατικό δυναμικό και επέλεξαν να εργαστούν. Η κοινή αντίληψη ότι η εργασία των γυναικών ήταν επιζήμια για τα παιδιά και τους γάμους τους αμφισβητήθηκε. Ο ρόλος του πατέρα στην ανατροφή ενός παιδιού άρχισε να αποκτά επίσης σημασία.

Όλη αυτή την αλλαγή η Churchill, την φιλτράρει μέσα από την μετα-φεμινιστική ιδεολογία και την μετουσιώνει σε δράμα. Δεν αναλώνεται σε μια στείρα άσκηση κριτικής στις καθιερωμένες κοινωνικές δομές που θέλουν την γυναίκα υποδεέστερη, αλλά προσπαθεί να διεκδικήσει τα δικαιώματα των γυναικών, μέσα από αυτές τις δομές (Tasker & Negra 2007: 7). Ανήσυχο, αβέβαιο και πολλαπλό το συλλογικό γυναικείο υποκείμενο στο *Top Girls*, εμπλέκεται σε δραματικές καταστάσεις προκειμένου να κερδίσει όχι έναν ελάχιστο χώρο ταυτότητας, αλλά την ίδια του την ταυτότητα (Tasker & Negra 2007: 6).

4.2. Πλοκή του έργου *Top Girls*²⁷

Στην παρούσα ενότητα, γίνεται μια αναφορά στην πλοκή του έργου *Top Girls*. Η Churchill προτείνει δύο κύριους τρόπους παρουσίασης του έργου της. Ο πρώτος, τον οποίο δηλώνει ότι προτιμά στην έκδοση του έργου της από τις εκδόσεις Methuen-Bloomsbury το 2001 (Churchill 2001: iii), ακολουθεί δίπρακτη δομή, ενώ ο δεύτερος τρίπρακτη.²⁸ Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, υιοθετείται η δίπρακτη δομή που η ίδια η συγγραφέας δηλώνει πως προτιμά το 2001.

Πράξη I, Σκηνή 1

Η Marlene, πρωταγωνίστρια του έργου, προσκαλεί σε δείπνο σε λονδρέζικο εστιατόριο πέντε γυναίκες που έχουν ζήσει στο παρελθόν, ιστορικά και φανταστικά πρόσωπα από τα πεδία της ιστορίας ή της τέχνης, προκειμένου να γιορτάσει την προαγωγή της ως διευθύνοντος συμβούλου της εταιρείας 'Top Girls', του γραφείου ευρέσεως εργασίας όπου εργάζεται. Η σκηνή είναι σουρεαλιστική, καθώς οι επισκέπτριες ανήκουν σε διάφορες ιστορικές περιόδους, γεωγραφικά πλάτη και μήκη, ενώ δύο εξ αυτών είναι φανταστικά πρόσωπα. Οι καλεσμένες της είναι η Isabella Bird (1831-1904), εξερευνήτρια του 19ου αιώνα, η Lady Ninjo (b. 1258), ιαπωνικής καταγωγής αυτοκρατορική ερωμένη και μετέπειτα βουδίστρια μοναχή, η Dull Gret, πολεμίστρια, φανταστικό πρόσωπο παρμένο από πίνακα του Brueghel, η Πάπισσα Ιωάννα, που λέγεται ότι στέφθηκε πάπας από το 854 έως το 856 μ.Χ. και η υπομονετική Griselda, παρμένη από τις *Ιστορίες του Canterbury (Canterbury Tales)* του Chaucer (Naismith & Worral 2001: vii-xx). Καθώς το δείπνο εξελίσσεται, ξετυλίγονται οι ιστορίες των ζώων των προσκεκλημένων γυναικών και σκιαγραφούνται τα διλήμματα, οι θυσίες, οι συμβιβασμοί και τελικά οι επιλογές που οι γυναίκες έκαναν στις πορείες τους προς την αυτοπραγμάτωση (Aston 2010: 53).

Πράξη I, Σκηνή 2

Στο γραφείο ευρέσεως εργασίας 'Top Girls', η Marlene παίρνει συνέντευξη από την Jeanine, που αναζητά εργασία, διότι δεν υπάρχουν προοπτικές για πρόοδο στην τρέχουσα θέση της. Μέσα από τις ερωτήσεις της, η Marlene ανακαλύπτει την επιθυμία

²⁷ Tycer 2008: 71.

²⁸ Βλ. και Churchill, Methuen Students Editions, Naismith & Worral (eds.): 1991. Οι δύο πρώτες εκδόσεις που εμφανίζονται είναι από το Royal Court και τις εκδόσεις Samuel French, New York 1982.

της Jeanine να παντρευτεί σε νεαρή ηλικία, να κάνει παιδιά, αλλά και την αβεβαιότητά της για το επαγγελματικό της μέλλον. Η Marlene προτείνει μόνο δύο θέσεις εργασίας στην Jeanine, μια σε βιοτεχνία πλεκτών και μία άλλη σε βιοτεχνία αμπαζούρ. Καμία από τις θέσεις αυτές, όμως, δεν μπορεί να ικανοποιήσει το αίτημα της Jeanine για ουσιαστικές ευκαιρίες και ταξίδια. Η Marlene συμβουλεύει την Jeanine να έχει αυτοπεποίθηση και να βελτιώσει τον τρόπο αυτοπαρουσίασής της.

Πράξη I, Σκηνή 3

Η σκηνή διαδραματίζεται στην αυλή της Joyce, αδελφής της Marlene και θετής μητέρας της Angie, κόρης της Marlene. Η Angie και η Kit, μια γειτονική φίλη, μικρότερη σε ηλικία, συνομιλούν. Η Angie μιλάει με φτωχό λεξιλόγιο και απλοϊκή γραμματική. Προσπαθεί να εκφοβήσει την Kit, αλλά αυτή είναι μάλλον εξυπνότερή της. Στη σκηνή αυτή γίνεται εμφανής η ακαταστασία της Angie και η αποστροφή της για την Joyce, την οποία μάλιστα δηλώνει ότι ακόμη και θα σκότωνε. Θεωρεί ότι είναι κοντύτερα στη “θεία” της Marlene “που βρίσκει δουλειές σε ανθρώπους”, την οποία θαυμάζει και σχεδιάζει να επισκεφθεί στο Λονδίνο.

Πράξη II, Σκηνή 1

Δευτέρα πρωί στο γραφείο Top Girls, όπου οι εργαζόμενες Win και Nell συζητούν σχετικά με άντρες και σχέσεις. Η Marlene μπαίνει στο γραφείο αργοπορημένη και οι τρεις γυναίκες έχουν ένα σύντομο διάλογο. Η Marlene τις ενημερώνει για την προαγωγή της έναντι εκείνης του Howard, με την Nell να ζηλεύει την επιτυχία της. Ακολουθεί η συνέντευξη της Louise από τη Win. Η Louise είναι απογοητευμένη καθώς βλέπει νεότερους από εκείνη άντρες να προάγονται σε ανώτερες θέσεις εργασίας. Έχει εργασθεί για 21 χρόνια στην ίδια εταιρεία και θέλει μια αλλαγή στην καριέρα της. Η Win της προτείνει μια θέση εργασίας με πενιχρό μισθό, αλλά η Louise θέλει απεγνωσμένα να αλλάξει δουλειά και δέχεται.

Η Angie επισκέπτεται αιφνιδιαστικά τη “θεία” Marlene. Η δεύτερη έρχεται σε δύσκολη θέση. Η Angie της ζητά να ζήσει μαζί της, έχει αφήσει το σχολείο και δε θέλει να γυρίσει σπίτι με την Joyce. Αναπολεί την επίσκεψη της Marlene στην Joyce πριν από έναν χρόνο. Εκείνη τη στιγμή, στο γραφείο μπαίνει η κυρία Kidd. Έρχεται να ζητήσει από την Marlene να παραιτηθεί από την πρόσφατη προαγωγή προς όφελος του άντρα της, Howard, ο οποίος, εξαιτίας αυτού του περιστατικού, είναι ιδιαίτερα νευρικός. Η Marlene

αρνείται, η κυρία Kidd την επιπλήττει και την προειδοποιεί ότι σύντομα θα καταλήξει μίζερη και μόνη.

Η Angie θαυμάζει απεριόριστα τη Marlene, η οποία όμως φεύγει για λίγο και την αφήνει μόνη στο γραφείο.

Η Nell παίρνει συνέντευξη από την υπερφιλόδοξη Shona, η οποία, αν και είναι ικανοποιημένη από τον μισθό της στην τωρινή δουλειά της, θέλει να αλλάξει εργασία και να “χτυπήσει” μεγαλύτερο μισθό. Στην πορεία της συνέντευξης, η Nell αντιλαμβάνεται ότι η Shona ψεύδεται στο βιογραφικό της και την ξεμπροστιάζει, αλλά η Shona δε φαίνεται να αλλάζει οπτική γωνία.

Η Win επιστρέφει στο γραφείο και βρίσκει την Angie να κάθεται στη θέση της. Οι δυο τους γνωρίζονται και η Angie εύκολα παραδέχεται ότι θα της άρεσε να εργασθεί και αυτή εκεί, αλλά δεν έχει κανένα προσόν. Η Win της αφηγείται την περιπετειώδη πορεία της.

Η Nell και η Marlene επιστρέφουν στο γραφείο, όπου διαδίδεται το νέο ότι ο κύριος Howard έπαθε καρδιακή προσβολή. Η σκληρή Marlene παρατηρεί: “Καλύτερα που δεν πήρε την δουλειά με αυτήν την κατάσταση υγείας”. Απορρίπτει το ενδεχόμενο εργασίας της Angie στο γραφείο εύρεσης εργασίας Top Girls.

Πράξη II, Σκηνή 2

Η τελική σκηνή του *Top Girls* διαδραματίζεται στο σπίτι της Joyce. Γίνεται μια αναδρομή ένα χρόνο πριν, την τελευταία φορά που η Marlene επισκέφθηκε την αδελφή της Joyce και την κόρη της Angie. Μαθαίνουμε κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής ότι η Angie είναι στην πραγματικότητα βιολογική κόρη της Marlene, καθώς και ότι η Marlene την έδωσε όταν ήταν μωρό στην αδελφή της Joyce και στο σύζυγό της Frank, προκειμένου να ξεφύγει από το εργατικό της υπόβαθρο. Η σκηνή αυτή αναδεικνύει τις θέσεις της Joyce και της Marlene για τα φύλα, όπως αυτές εκπροσωπούνται από τις αντίθετες πολιτικές θέσεις στη Βρετανία στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η προοπτική της Joyce είναι ευθυγραμμισμένη με την εργατική τάξη ενώ η Marlene υποστηρίζει το νέο συντηρητικό κόμμα και τις πολιτικές της Thatcher. Η Marlene συζητά με την αδερφή της, Joyce. Δεν πιστεύει στις κοινωνικές τάξεις και δεν είναι διατεθειμένη να βρει δουλειά σε χαζούς, τεμπέληδες ανθρώπους. Η Joyce αρνείται να έχει σχέσεις με την αδερφή της. Η Angie ξυπνώντας από ένα εφιάλτη, αποκαλεί την Marlene ‘μαμά’, αλλά η Marlene την απορρίπτει για μία ακόμη φορά.

4.3. Δραματικά Πρόσωπα/Χαρακτήρες²⁹

Marlene Η κεντρική πρωταγωνίστρια. Μόλις έχει πάρει προαγωγή ως διευθύνουσα σύμβουλος στο γραφείο ευρέσεως εργασίας όπου εργάζεται. Οι φιλοδοξίες της Marlene όσον αφορά στην καριέρα της την έχουν οδηγήσει στο να εγκαταλείψει την οικογένειά της, συμπεριλαμβανομένης της κόρης της, Angie, την οποία μεγάλωσε η αδελφή της Marlene, Joyce (Naismith & Worrall eds. 2001: vii -xx).

Isabella Bird (1831-1904) Επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene στην Πράξη I. Αγγλίδα που έζησε την περίοδο 1831 - 1904. Ήταν εξερευνητρια και ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο μεταξύ των ηλικιών 40-70. Έγραψε εκτενώς για την εμπειρία της στο εξωτερικό. Έπασχε από χρόνιο εκφυλισμό της σπονδυλικής στήλης αλλά είχε μια ζωή γεμάτη περιπέτειες. Όταν δεν βρισκόταν σε κίνηση, υπέφερε. Λάτρευε την θάλασσα. Παντρεύτηκε τον σύζυγο της αδελφής της, όταν εκείνη έφυγε από τη ζωή (Naismith & Worrall eds. 2001: vii -xx).

Lady Nijo (b. 1258) Επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene στην Πράξη I. Παλλακίδα του Αυτοκράτορα της Ιαπωνίας τον 13ο αιώνα, και αργότερα, βουδίστρια μοναχή. Είχε τέσσερα παιδιά, εκ των οποίων όλα απομακρύνθηκαν από κοντά της. Ως μοναχή, περιδιάβηκε πεζή για 20 χρόνια τη γη της Ιαπωνίας (Naismith & Worrall eds .2001:vii -xx).

Dull Gret (φανταστικό πρόσωπο) Επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene στην Πράξη I. Κεντρική φιγούρα του γνωστού πίνακα του Brueghel *Dulle Griet*, ο οποίος απεικονίζει μια γυναίκα με ποδιά αλλά πάνοπλη να οδηγεί έναν στρατό γυναικών στη μάχη κατά μια ορδή δαιμόνων στην Κόλαση (Naismith & Worrall eds. 2001: vii -xx).

Πάπισσα Ιωάννα (Pope Joan, 9ος μ.Χ. αιώνας) Επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene στην Πράξη I. Θρυλική Αγγλίδα, η οποία, μεταμφιεσμένη σε άντρα, θεωρείται ότι υπηρέτησε ως ο Πάπας από το 854 έως το 856. Η Joan είναι λαμπρή και γνωρίζει πολύ καλά φιλοσοφία, θεολογία, μεταφυσική και ποίηση. Η ζωή της ως Πάπας έληξε με τραγικό τρόπο, καθώς, ούσα έγκυος, το φύλο της αποκαλύφθηκε σκανδαλωδώς σε δημόσια πομπή με τοκετό, οπότε και λιθοβολήθηκε μέχρι θανάτου (Naismith & Worrall eds.2001: vii -xx).

²⁹ Naismith & Worrall eds. 2001 vii-xx .

Η υπάκουη Griselda (Patient Griselda, φανταστικό πρόσωπο) Επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene στην Πράξη Ι. Βασίζεται στο χαρακτήρα της υπάκουης συζύγου από την ιστορία του τελωνειακού στις *Ιστορίες του Canterbury (Canterbury Tales)* του Chaucer. Η Griselda παντρεύεται έναν μαρκήσιο που ελέγχει την υπακοή της με το να της πάρει τα παιδιά της και να της πει ότι τα σκότωσε. Παραμένει υπάκουη και ο Μαρκήσιος την ανταμείβει τελικά με την επανένωσή της με τα παιδιά της (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Η Σερβιτόρα Σερβιτόρα στο εστιατόριο, στο δείπνο της Marlene στην Πράξη Ι. Σιωπηλό πρόσωπο που υπακούει στις διαταγές της Marlene σε ότι αφορά το μενού (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Angie Η 16χρονη βιολογική κόρη της Marlene, την οποία μεγάλωσε η αδελφή της Marlene, η Joyce. Είναι επιθετική και όχι ιδιαίτερα έξυπνη. Περνάει τον περισσότερο χρόνο της με μία νεότερη γειτόνισσά της, την Kit. Η Angie κάνει μια απροσδόκητη επίσκεψη στο Λονδίνο για να δει την Marlene, την οποία θεωρεί θεία της, γιατί φιλοδοξεί να γίνει σαν και αυτήν (Naismith & Worrall eds. 2001: vii-xx).

Joyce Αδελφή της Marlene και θετή μητέρα της Angie. Οι δύο αδελφές δεν έχουν καλές σχέσεις. Η Joyce μεγάλωσε την Angie επειδή η Marlene ήθελε να ξεφύγει από τη γενέτειρά τους και να ακολουθήσει καριέρα. Η Joyce αντιπροσωπεύει την οπτική της εργατικής τάξης. Αγανακτισμένη με την αδελφή της, δίχως όμως να προκαλεί ιδιαίτερη συμπάθεια (Naismith & Worrall eds .2001: vii -xx).

Kit Η νεαρή γειτόνισσα και στενή φίλη της Angie. Η Kit είναι ένα νοήμον κορίτσι με ακαδημαϊκές φιλοδοξίες (Naismith & Worrall eds.2001: vii - xx).

Jeanine Υποψήφια για θέση εργασίας στο γραφείο εύρεσης εργασίας ‘Top Girls’ όπου εργάζεται η Marlene. Η εικοσάχρονη Jeanine θέλει να εξοικονομήσει χρήματα για να παντρευτεί και να αποκτήσει παιδιά. Ως εκ τούτου, η Marlene θεωρεί ότι η Jeanine στερείται φιλοδοξίας για σταδιοδρομία και, συνεπώς, την αντιμετωπίζει ως κατώτερη (Naismith & Worrall eds .2001: vii -xx).

Win Μία από τις γυναίκες εργαζόμενες στην εταιρεία ‘Top Girls’, αφοσιωμένη στην καριέρα της (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Nell Εργαζόμενη στην εταιρεία ‘Top Girls’, η οποία εστιάζει στην καριέρα της και ζηλεύει την προαγωγή της Marlene (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Louise 46 ετών, υποψήφια για εργασία που δίνει συνέντευξη στην εταιρεία 'Top Girls'. Θέλει μια νέα θέση εργασίας μετά από 21 χρόνια σε μια επιχείρηση που δεν εκτιμούν πραγματικά την εμπειρία της, αλλά η Win θεωρεί ότι στην ηλικία της θα είναι δύσκολο να ξεκινήσει εκ νέου την καριέρα της (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Mrs. Kidd Η σύζυγος του Howard Kidd, συναδέλφου της Marlene. Η κυρία Kidd επισκέπτεται την Marlene για να της ζητήσει να μη δεχτεί την προαγωγή της, καθώς ο σύζυγός της, Howard, εργάζεται στην εταιρεία περισσότερο καιρό και είναι οικογενειάρχης (Naismith & Worrall eds.2001: vii-xx).

Shona Μια νεαρή κοπέλα που δίνει συνέντευξη στη Nell. Η Nell είναι εντυπωσιασμένη μαζί της, μέχρι που ανακαλύπτει ότι η Shona έχει παραποιήσει το βιογραφικό της και στην πραγματικότητα δεν έχει καμία εμπειρία (Naismith & Worrall eds.2001: vii -xx).

4.4. Σύντομη ανάλυση των χαρακτήρων του έργου από ιδεολογική οπτική γωνία: η κεντρική σύγκρουση

Η Churchill στο υπό μελέτη έργο της χαράζει δύο στρατόπεδα ηθικής, την ηθική της φροντίδας, από τη μία, που είναι οικεία στο γυναικείο φύλο (παιδιά, οικογένεια) και την ηθική του ανταγωνισμού από την άλλη, που είθισται να αποδίδεται στο ανδρικό φύλο (Tyce, 2008:23). Η πρωταγωνίστρια του έργου, Marlene, παρότι γυναίκα, ενστερνίζεται την ηθική του ανταγωνισμού. Αντίθετα, η Joyce, θετή μητέρα της Angie και αδελφή της Marlene, έχει ξεκάθαρα ενστερνιστεί την ηθική της φροντίδας. Η Churchill, χτίζει ένα δίπολο μεταξύ των δύο γυναικών. Οι δυο αδελφές, Joyce και Marlene, δεν τα πηγαίνουν πολύ καλά μεταξύ τους. Ενώ η Marlene αντιπροσωπεύει τη γυναίκα καπιταλιστικού τύπου καριέρας, η Joyce αντιπροσωπεύει την καταπιεσμένη προοπτική της εργατικής τάξης. Πρόκειται για μια γυναίκα η οποία είναι σχεδόν σαράντα, ζει στην Αγγλική επαρχία και είναι άνεργη, μεγαλώνοντας την κόρη της αδελφής της. Η Joyce, σε αντίθεση με την Marlene, δεν έφυγε ποτέ από την πνιγηρή επαρχία να κυνηγήσει την τύχη της, και τώρα βιώνει θυμό και πίκρα για τις επιλογές της, μεταθέτοντας αυτή την πίκρα σε όσους την «εγκατέλειψαν». Στην επίσκεψη της Marlene, η Joyce έρχεται αντιμέτωπη με όλα τα απωθημένα της και συγκρούεται με την αδελφή της. Η Churchill θέλει να δείξει ότι αυτή η σύγκρουση είναι κατά βάση ταξική, καθώς η Marlene υποστηρίζει με τις επιλογές της τον νεοφιλελευθερισμό, ενώ η αδελφή

της τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας όπως διαμορφώθηκε από την εργατική ταξική παράδοση (Goodman 1996: 240, 243, 246). Δραματικά πρόσωπα όπως η υπάκουη Griselda και η διαταραγμένη Angie, βρίσκονται στον αντίποδα της Marlene. Η πρώτη είναι υποταγμένη στους άνδρες και η δεύτερη δεν έχει καμία πραγματική βούληση ή κατεύθυνση στη ζωή (Goodman 1996: 229).

4.5. Παραστασιογραφία του έργου *Top Girls*³⁰ - σύντομη αναφορά σε μια τηλεοπτική εκδοχή

Η πρεμιέρα του έργου έγινε στο Royal Court Theatre στις 28 Αυγούστου 1982.³¹ Η πρόσληψη του έργου από το βρετανικό κοινό και τους κριτικούς διαρθρώνεται από τα σκαμπανεβάσματα της καριέρας της Thatcher, και τις εξελίξεις μέσα από την πολιτική της. Η παράσταση έλαβε μικτές κριτικές. Το έργο αρχικά ανέβηκε πριν να γίνουν εμφανείς οι πλήρεις επιπτώσεις της οικονομικής πολιτικής της τότε πρωθυπουργού της Βρετανίας. Ο δραματουργός της αυστριακής πρεμιέρας, Wolfgang Huber, ρώτησε την Churchill αν η Marlene θα εξακολουθούσε να υπερασπίζεται τις πολιτικές της Thatcher το 1986, και η απάντηση ήταν η εξής: «Δυστυχώς η Thatcher έχει ακόμη υποστηρικτές και νομίζω ότι η Marlene θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ανάμεσά τους...». (Tyser 2008:72).

Ωστόσο, το έργο έγινε 'hit' στη Βρετανία το 1983, αφού έλαβε διθυραμβικές κριτικές από κριτικούς και κοινό όταν έκανε πρεμιέρα στη Νέα Υόρκη στις 28 Δεκεμβρίου 1982 σε σκηνοθεσία για μια ακόμη φορά του Max Stafford-Clark (Tyser 2008:72).

Στην Ελλάδα, η πρεμιέρα του έργου έγινε το 1983 με τον τίτλο 'Πετυχημένες Γυναίκες', στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σε μετάφραση Μαριλένας Γεωργιάδη. Η σκηνοθεσία ήταν της Μαριέττας Ριάλδη, τα σκηνικά-κοστούμια της Λιλής Κεντάκα και η μουσική επιμέλεια της Σοφίας Μιχαλίτση.³² Σε αυτή τη σκηνοθεσία, έμφαση δόθηκε περισσότερο στις αντι-καριερίστες γυναίκες, ενδεχομένως επειδή στις Η.Π.Α. και τη

³⁰ Πηγές Tyser 2008: 71-81, dramaonline.com και Εθνικό Θέατρο, ψηφιοποιημένο αρχείο.

³¹ Διανομή ρόλων (με πλάγια γράμματα τα ονόματα των ρόλων):
Selina Cadell: *Pope Joan/Louise*, Lindsay Duncan: *Lady Nijo/Win*, Deborah Findlay: *Isabella Bird/Joyce/Mrs. Kidd*, Carole Hayman: *Dull Gret/Angie*, Lesley Manville: *Patient Griselda/Nell/Jeanine*, Gwen Taylor: *Marlene*, Lou Wakefield: *Waitress/Kit/Shona*.

³² Διανομή: Λιλύ Παπαγιάννη (Μαρλέν), Πόπη Παπαδάκη (Σερβιτόρα/Κιτ/Σόνα), Όλγα Τουρνάκη (Ισαβέλα/Τζόυς/Κιτ), Μιράντα Ζαφειροπούλου (Λαίδη Νίζο/Γουίν), Αντιγόνη Γλυκοφρύδη (Πάπισσα Ιωάννα/Λουίζα), Κίττυ Αρσένη (ΝταλΓκρετ/Αντζυ) και Νόρα Κατσέλη (Γκριζέλντα/Ζανίν).

Βρετανία υπήρχε - μεγαλύτερο ποσοστό εργαζομένων γυναικών από ό,τι στην Ελλάδα³³ (Tycer 2008: 78).

Την ίδια χρονιά, το 1983, το έργο έκανε πρεμιέρα στο Sydney στην Αυστραλία (Nimrod Theatre) σε σκηνοθεσία Chris Johnson, στη Στοκχόλμη της Σουηδίας (Dramaten) σε σκηνοθεσία Olof Hanson, στο Τόκυο της Ιαπωνίας (Bungei-Za Le Pilier), στη Ζυρίχη στην Ελβετία (Schauspielhaus), αλλά και στην Κολωνία στη Δυτική Γερμανία (Schauspielhaus), σε σκηνοθεσία Walter Adler. Στη Γερμανία, τα κοστούμια των πρωταγωνιστριών δεν ήταν πιστά στο πνεύμα του έργου, λέγεται μάλιστα ότι αντικατόπτριζαν τις μισογυνιστικές τάσεις του mainstream θεάτρου (Tycer, 2008:78, Fitzimmons: 63).

Ένα χρόνο μετά, το 1984, το έργο έκανε πρεμιέρα στη Δανία (Aarhus Theater), στο Stavanger της Νορβηγίας (Rogaland Theater), στο Auckland της Νέας Ζηλανδίας (Theatre Corporate) και το Βελιγράδι στη Γιουγκοσλαβία (Modern Theatre). Το 1985 ανέβηκε για πρώτη φορά στη Φινλανδία (Vaasa City Theater) και στο Άμστερνταμ της Ολλανδίας (Schouwburg Het Park TeHorn). Τον επόμενο χρόνο ήταν η σειρά της Βιέννης στην Αυστρία (EnsembleTheater) σε σκηνοθεσία Susanne Beal και του Ρέικιαβικ στην Ισλανδία (Alpydulei khusid). Τέλος, το 1988 το έργο ανέβηκε στη Λίμα του Περού (Quinta Rueda) (Tycer:78).

Στην Αμερική, το έργο συνέχισε να λαμβάνει πολύ καλές κριτικές και να είναι επίκαιρο επί δεκαετίες. Το 2003, ανέβηκε στο Guthrie Theater στη Minneapolis σε σκηνοθεσία της Casey Stangl και το 2005 που αναβίωσε στο Williams Town Theater Festival σε σκηνοθεσία Bonney Jo. Επίσης, ανέβηκε στο ACT Theater, στο Exit Stage Left Theater, στο San Francisco, στο American Conservatory Theater, ενώ υπήρχαν και παραγωγές σε επίπεδο κολλεγίων, όπως του University of California, Irvine (Tycer 2008: 75).

Επίσης, αξίζει να αναφερθεί και η μεταφορά το έργου στην οθόνη. Η μεταφορά αυτή έγινε σε μία σημαντική στιγμή για τη βρετανική πολιτική σκηνή. Η παραγωγή του έργου έγινε το 1991 από το Ανοιχτό Πανεπιστήμιο (Open University) και το BBC, περίοδο κατά την οποία οι Συντηρητικοί ήταν ακόμη στην εξουσία. Η ταινία αναπτύχθηκε ως ένα εργαλείο μάθησης για τα σχολεία, με εισαγωγή και συνεντεύξεις στο τέλος της παραγωγής. Η σκηνοθεσία ήταν του Max Stafford-Clark με την Lesley Manville στο ρόλο της Marlene (Tycer, 2008: 82-84).

³³ (URL: <http://www.nt-archive.gr/>)

Το *Top Girls* ανέβηκε και πάλι στην Ελλάδα τον Ιούλιο του 2016, μετά από 30 χρόνια, στα πλαίσια του φεστιβάλ Αθηνών από την ομάδα *Από κοινού* σε σκηνοθεσία Αλέξη Ρήγλη.³⁴

Το συνεχές ενδιαφέρον για το έργο υποδηλώνει εξακολούθηση ύπαρξης των προβληματικών που θίγει. Οι κριτικοί το έχουν αναγνωρίσει ως ένα σύγχρονο κλασικό έργο. Τα πολιτικά διαπιστευτήρια της συγγραφέα δεν αμφισβητούνται ιδιαίτερα πλέον, ενώ η βαθιά μέριμνα για τη φιλοσοφία και την αισθητική που γίνεται εμφανής στην εργογραφία της Churchill δίνει στο έργο της συνάφεια διαρκείας (Tycer 2008: 81).

³⁴ (URL: <http://greekfestival.gr/en/events/view/apo-koinou-alexis-riglis-2016>). Ηθοποιοί: Μαρία Κεχαγιόγλου, Θεοδώρα Τζήμου, Έφη Γούση, Αμαλία Αρσένη, Γιωργιάννα Νταλάρα, Νίκη Σερέτη, Δώρα Στυλιανέση.

Κεφάλαιο 5

Σκηνοθετική πρόταση για το έργο *Top Girls*

Σε αυτό το κεφάλαιο συγκροτείται και συστηματοποιείται το όραμα της παρούσας σκηνοθετικής πρότασης, ενώ παράλληλα ανιχνεύονται τα στοιχεία εκείνα του έργου της Churchill που υποδεικνύουν τη χρήση της μπρεχτικής παράδοσης. Στη συνέχεια, προσδιορίζεται το τελικό σώμα της πρότασης και η αιτιολογική της σχέση με την φεμινιστική ιδεολογία.

5.1. Εννοιολογικές παράμετροι διαμόρφωσης σκηνοθετικής πρότασης

Οι δύο κύριοι εννοιολογικοί άξονες διαμόρφωσης της τρέχουσας σκηνοθετικής πρότασης του εν λόγω έργου της Churchill είναι οι συσχετισμοί του από τη μία με το διαλεκτικό θέατρο του Brecht και από την άλλη με τη φεμινιστική ιδεολογία.

5.1.1. Brecht και *Top Girls*

Ο Brecht δημιούργησε ένα διαλεκτικό θέατρο το οποίο εκθέτει τις αντιφάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας και απεικονίζει την κοινωνία ως μια διαδικασία που συνεχώς μεταβάλλεται και όχι ως μια σταθερή κατάσταση. Με την αντικατάσταση της *προσποιητής αρμονίας* (*Vortäuschung von Harmonie*) της αστικής αισθητικής από την Εγγελιανή σύγκρουση της θέσης και της αντίθεσης, ο Brecht επιδίωξε να υποδείξει στους θεατές του πραγματικές εναλλακτικές λύσεις και τους τρόπους με τους οποίους οι αποφάσεις τους θα μπορούσαν να διαμορφώσουν το μέλλον (Bradley 2006: 4).

Το Επικό Θέατρο του Brecht φάνηκε εξαιρετικά χρήσιμο στις φεμινίστριες που δεν τις αφορούσε και τόσο ο ρεαλισμός στην σκηνή, αλλά ήθελαν να αποδώσουν το θεατρικό έργο μέσα από ένα περισσότερο αντιπροσωπευτικό ύφος, περισσότερο σχετικό με τις εμπειρίες των γυναικών (Gör & Akçeşme 2009: 94). Η διαπίστωση αυτή οφείλεται στο

γεγονός ότι ο Brecht διαφωνούσε με την νατουραλιστική ψευδαίσθηση του ρεαλιστικού έργου, με το αξίωμα δηλαδή ότι η σκηνική πράξη πρέπει να προσομοιάζει στη στατική πραγματικότητα. Αντίθετα, πίστευε ότι το θέατρο είναι μία ψευδαίσθηση και ήθελε το κοινό να το γνωρίζει αυτό και να το έχει συνεχώς στο μυαλό του (Gör & Akçeşme 2009: 94).

Ο Brecht λοιπόν υποστηρίζει ότι το θεατρικό έργο θα πρέπει να απευθύνεται στη λογική του θεατή και όχι στο συναίσθημά του, με κύριο στόχο την παρακίνηση της κριτικής σκέψης. Έτσι, το κοινό αποστασιοποιείται από τα γεγονότα του θεατρικού έργου, αλλά και οι ερμηνευτές δεν ταυτίζονται με τους χαρακτήρες που ενσαρκώνουν. Αυτή η αποστασιοποίηση μπορεί να επιτευχθεί με την κατάλληλη χρήση της μουσικής, των τραγουδιών και του χορού, που εισέρχονται στο θεατρικό έργο, καθώς επίσης και με τα κοστουμιά. Η μουσική και ο χορός δεν ενδυναμώνουν το κείμενο και το θεατρικό λόγο, αλλά αντίθετα εισέρχονται στα σημεία εκείνα του θεατρικού έργου που θεωρούνται “κρίσιμα”, με τα τραγούδια να αποτρέπουν τη συναισθηματική φόρτιση και να αποφεύγεται έτσι η κλιμάκωση των συναισθημάτων των θεατών (Gör & Akçeşme 2009: 95).

Το έργο της Churchill *Top Girls* βρίθει μπρεχτικών επιδράσεων. Οι κύριες τεχνικές αποστασιοποίησης που η ίδια η συγγραφέας φαίνεται να εμπνέεται από τον Brecht στο συγκεκριμένο έργο είναι:

I) η στρατηγική αφήγησης της χρονικής ανακολουθίας (Khozaei 2009: 573) και η μη-γραμμική αφήγηση (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 3). Η Churchill, με την τεχνική αφήγησης της χρονικής ανακολουθίας, αναδεικνύει τον χρόνο σε εργαλείο αφήγησης. Για παράδειγμα, η τελευταία σκηνή του έργου στην κουζίνα της Joyce προηγείται χρονικά. Με τον τρόπο αυτόν, το πρόβλημα της καταπίεσης από τις πατριαρχικές νόρμες λαμβάνει μια διαχρονική διάσταση και έκταση. Από την άλλη μεριά, η αφήγηση του έργου είναι σαφέστατα μη-γραμμική, καθώς η επική παράδοση του Brecht δομείται περισσότερο γύρω από επεισόδια στις ζωές των πρωταγωνιστών, με ευκόλως κατανοητούς δεσμούς, παρά με την αυστηρή Αριστοτελική γραμμική αφήγηση, που προκύπτει από αιτιολογικές σχέσεις μεταξύ των μυθοπλαστικών γεγονότων.

II) η ιστορικοποίηση (historisization). Ένα ακόμη στοιχείο από το Επικό Θέατρο του Brecht του οποίου σκοπός είναι να παρουσιάσει τις πράξεις σαν να έχουν συμβεί στο

παρελθόν και έτσι να αποστασιοποιείται το κοινό και να τις βλέπει με κριτικό μάτι (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 3). Στην πρώτη πράξη του *Top Girls*, ιστορικά πρόσωπα άλλων εποχών ή μυθοπλαστικές οντότητες συγκεντρώνονται σε ένα σύγχρονο τραπέζι. Όλες αυτές οι γυναίκες από διάφορες περιόδους της ιστορίας ή τους χώρους της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής αφηγούνται τελικά τη δική τους ατομική ιστορία καταπίεσης. Η Churchill επικρίνει τη θέση των γυναικών στην κοινωνία και δείχνει ότι τα φεμινιστικά κινήματα δεν έχουν προχωρήσει τελικά πολύ. Η ιστορία και οι ταξικές διαφορές επαναλαμβάνονται μέσα από το χρόνο. Ως εκ τούτου, οι σύγχρονες γυναίκες εξακολουθούν να καταπιέζονται από την πατριαρχική κοινωνία. Σαφές εξάλλου το παράδειγμα της Marlene για το τίμημα της επιτυχίας των γυναικών (Aston-Reinelt 2000:14).

III) το διπλό κάστινγκ (Khozaei 2009: 573), και μάλιστα η αποκλειστική σύστασή του από γυναίκες ηθοποιούς (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 4). Δεκαέξι χαρακτήρες από διαφορετικές εποχές ή επίπεδα πραγματικότητας παίζονται από επτά ηθοποιούς. Έτσι, το κοινό αναγκάζεται να εξετάσει συγκριτικά τη θέση της γυναίκας και τους μετασηματισμούς της στο παρελθόν και στο παρόν (Connelly 2015:70). Σε κάποιες περιπτώσεις, η αντιστροφή ρόλων υπογραμμίζει την έννοια της ταξικής διαφοράς μεταξύ των ρόλων γυναικών και σε κάποιες την ομοιότητα. Για παράδειγμα, το δίπτυχο ρόλων Isabella Bird (μιας μορφωμένης γυναίκας ανώτερης τάξης στη πρώτη πράξη) και Joyce (μιας αγράμματης γυναίκας στη δεύτερη πράξη) εγείρει ταξικές συνειδητοποιήσεις (Kritzer 1989: 128). Αντίθετα, το δίπτυχο ρόλων Griselda και Nell, παρά τη χρονική απόκλισή τους, δεν ομοιάζει και συμπίπτει ως προς την υποταγή τους στο αντρικό φύλο. Αυτή η καινοτόμος τεχνική αμφισβητεί τις κοινωνικές και οικονομικές δομές των διαφορετικών τάξεων μεταξύ των γυναικών και αναδεικνύει τους πολλαπλούς ρόλους που μπορεί να διαδραματίσει μια γυναίκα στην κοινωνία, καθώς οι ρόλοι παίζονται από την ίδια ηθοποιό, με αποτέλεσμα τον στοχασμό πάνω στη συνέχεια στην ιστορία καταπίεσης των γυναικών (Kritzer 1989: 129). Όπως η ίδια η Churchill δήλωσε στη Fitzsimmons σε μια συνέντευξη της το 1989 "το κοινό μπορεί περισσότερο να απολαύσει την θεατρικότητα παρά να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες" (Kritzer 1989: 129/349). Επίσης, η Wandor αναφέρει ότι μπορεί αυτό να μην είναι ρεαλιστικό γιατί ο κόσμος αποτελείται τόσο από άνδρες όσο και από γυναίκες όμως επιτρέπει στον θεατή να διακρίνει καλύτερα την γυναικεία προοπτική η οποία δημιουργεί επίσης ταξικές διαφορές και καταπίεση (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 4).

IV) Η χρήση των αλληλεπικαλυπτόμενων λόγων. Στο *Top Girls*, αυτή είναι σκόπιμη και ακολουθεί τρεις οδούς: α) ένας χαρακτήρας μπορεί να αρχίσει να μιλάει πριν ο άλλος να έχει τελειώσει β) ένας χαρακτήρας μπορεί να συνεχίσει να μιλά ακριβώς μόλις τελειώσει ο άλλος ή γ) ένας χαρακτήρας μπορεί να μιλά πάνω στην προηγούμενη ομιλία για να συνεχίζει την ιστορία. Η αλληλεπικάλυψη αυτή εμποδίζει τη διαδοχική δράση και φωτίζει την συγχρονικότητα και τη διαλεκτική διάσταση με σκοπό την αποφυγή της ταύτισης (Merril 2001: 70).

Στην ανάλυσή της αναφορικά με την τεχνική των αλληλεπικαλυπτόμενων λόγων, η Kritzer ισχυρίζεται ότι οι γυναίκες αυτές στην ουσία δεν επικοινωνούν (Kritzer 1991: 145). Ο διάλογος τους είναι παράλληλος και όχι διαδραστικός όπως ισχυρίζεται η Aston (Aston 2010: 39). Όπως διαφαίνεται από την ερμηνεία του έργου, τα επιτυχημένα κορίτσια δεν είναι ομάδα αλλά ανταγωνίστριες, οι οποίες δε συνδιαλέγονται αλλά μονολογούν εγωιστικά. Για αυτό, με τον αλληλεπικαλυπτόμενο διάλογο προβάλλεται αυτή η έλλειψη επικοινωνίας και η καθήλωση στις ανδρικές αξίες (Vasile 2010 : 249).

V) Το μπρεχτικό *gestus* (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 2-3). Σύμφωνα με τον Weber, αυτό είναι μια κοινωνικά κωδικοποιημένη έκφραση που αφορά μια συνολική στάση, το σύνολο του σώματος, των κινήσεων του, των εκφράσεων του προσώπου και της φωνής, τα κοστούμια, το μακιγιάζ, τα σκηνικά αντικείμενα και οτιδήποτε χρησιμοποιεί ο ηθοποιός για την υπόδοση του χαρακτήρα. Η Churchill στο *Top Girls* μας έχει δώσει αρκετά δείγματα, όπως ο τρόπος που τρώει την σούπα της η Gret, ο εμετός της Πάπισσας Ιωάννας, το φόρεμα-δώρο στην Angie. Τα στοιχεία και οι πρακτικές αυτές μας αποκαλύπτουν πληροφορίες γύρω από τα πρόσωπα και την ιστορία τους (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 2-3).

VI) Η cross-gender υποκριτική, όπως στο παράδειγμα της Πάπισσας Ιωάννας η οποία για να μπορέσει να σπουδάσει μεταμφιέστηκε σε άνδρα και τελικά κατάφερε να ανέβει τα σκαλιά της ιεραρχίας και να γίνει Πάπας, μέχρι που έμεινε έγκυος και γέννησε κατά την διάρκεια μιας λιτανείας. Τότε, αφού αποκαλύπτεται η γυναικεία της ταυτότητα, λιθοβολείται μέχρι θανάτου. Σκοπός της Churchill να δείξει ότι η γυναικεία ταυτότητα είναι αποτέλεσμα της φυλετικής, πολιτιστικής και κοινωνικής ιδεολογίας (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 3). Στη θεατρική πρακτική, ο ρόλος του φύλου είναι ένας ρόλος που μετουσιώνεται σε πράξη από τον ηθοποιό (Pffflin 2011: 18). Άνδρες παίζουν άνδρες και γυναίκες, γυναίκες παίζουν γυναίκες και άνδρες, τρανς, queer, cross-gender. Στο θεατρικό πλαίσιο, η κοινωνική κατασκευή του φύλου γίνεται αισθητή μέσα από

στρατηγικές κάστινγκ και υπόκρισης χαρακτήρων. Σε κάθε παράσταση, προσεγγίζεται και ερμηνεύεται η κοινωνική κατασκευή του φύλου (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 3). Με την τεχνική cross-gender οι ηθοποιοί αποστασιοποιούνται από τον χαρακτήρα που ερμηνεύουν καλώντας με τον τρόπο αυτό τον θεατή να διερωτηθεί πάνω στην έννοια του φύλου (Mahmoodi-Bakhtiari & Beiraghi 2016: 3).

5.1.2. Η φεμινιστική ιδεολογία ως βάση της προτεινόμενης σκηνοθετικής προσέγγισης

Εφόσον σκοπός είναι να αποδώσουμε θεατρικά ένα έργο που άπτεται του ζητήματος του φεμινισμού, θα πρέπει να ανιχνευθούν σε αυτό τα συγκεκριμένα θέματα που τίγονται. Στο συγκεκριμένο έργο λοιπόν, τα κύρια ερωτήματα που φαίνονται να τίθενται είναι α) τι σημαίνει “επιτυχημένη γυναίκα” και β) αν τελικά ο φεμινισμός, προσπαθώντας να επενδύσει τη γυναικεία φύση με αντρικές αξίες, ενδέχεται να καλλιεργεί τελικά τον ανταγωνισμό και να στρέφει τη μια γυναίκα εναντίον της άλλης (Aston 1994: 72).

Αυτά είναι ακριβώς τα δύο ερωτήματα στα οποία αποπειράται να αποκριθεί η ακόλουθη προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγιση.

5.2. Σκηνοθετική πρόταση

5.2.1. Αιτιολόγηση της επιλογής του έργου

Το έργο *Top Girls* είναι πιο επίκαιρο τώρα παρά ποτέ. Αν και έχει σημειωθεί πρόοδος σε ό,τι αφορά την ισότητα ανδρών και γυναικών, αυτή δεν έχει πλήρως επιτευχθεί, και, έτσι, ενώ βλέπουμε τις γυναίκες να έχουν διανύσει μια μεγάλη πορεία με αγώνες μέσα στον χρόνο, ακόμη επικρατεί ανισότητα στις αμοιβές, δυσκολία στην ανέλιξη και στην πλήρωση θέσεων ειδικά στους ανδροκρατούμενους κλάδους. Γενικά η γυναίκα σε αυτήν τη γωνιά του κόσμου υπηρετεί συνήθως τουλάχιστον τρεις ρόλους, της εργαζόμενης, της μητέρας και της συζύγου.

Στον ελληνικό χώρο, σήμερα μπορεί να μην επικρατεί ο σκληρός συντηρητισμός της δεκαετίας του 1980, κατά τη διάρκεια της οποίας γράφτηκε το έργο, αλλά μία

οικονομική, πολιτιστική και ηθική κρίση, με νέες μορφές απασχόλησης και μειωμένες οικονομικές απολαβές να πλήττουν όλο και περισσότερο τις γυναίκες. Επιπρόσθετα, η ελλιπής οργάνωση του κράτους πρόνοιας δυσκολεύει ακόμα περισσότερο την επίτευξη ισορροπίας μεταξύ μητρότητας και εργασίας. Η οικονομική αβεβαιότητα, η πολιτική αστάθεια και η εργασιακή ανασφάλεια, σε συνδυασμό με την παγκοσμιοποίηση, είναι τα στοιχεία που συνθέτουν το ιστορικό, κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζεται και αναγιγνώσκεται το έργο της Churchill σήμερα.

5.2.2. Σκηνοθεσία

Το έργο τοποθετείται στη σημερινή εποχή και επικαιροποιείται με σκηνογραφικές και υποκριτικές νύξεις, λαμβάνοντας υπόψη την ανάγνωση του κειμένου σε ένα πλαίσιο μετα-φεμινιστικό και τη διαπίστωση του Brecht ότι οι νέες θεατρικές μορφές χρειάζονται νέες μορφές παρουσίασης, ούτως ώστε να μπορέσουν να ανταποκριθούν στη μοντέρνα κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα (Bradley 2006: 3). Προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η “επικαιροποίηση”, χρησιμοποιούνται εκτενώς νέες τεχνολογίες, όπως, για παράδειγμα, ηλεκτρονικοί υπολογιστές, οθόνη, προβολές, κινητά τηλέφωνα, ενώ, ο τρόπος ομιλίας και η γλώσσα του σώματος των ηθοποιών αντικατοπτρίζουν τα τρέχοντα ήθη και τάσεις. Οι νέες τεχνολογίες δεν είναι όμως μόνο ντεκόρ, αντίθετα, είναι ενταγμένες στην εννοιολογική σκηνοθετική σύλληψη. Έτσι, η συνέντευξη της Jeanine από την Marlene δίνεται μέσω Skype και παράλληλης προβολής σε οθόνη μεγάλων διαστάσεων. Το σκηνοθετικό αυτό εύρημα εκτείνεται και στις υπόλοιπες υπο-σκηνές συνεντεύξεων του έργου.

Επίσης, κατά την έναρξη και στο ενδιάμεσο των πράξεων του έργου προβάλλονται στην προαναφερθείσα οθόνη δημοφιλείς και επιτυχημένες γυναίκες της ιστορίας στο πέρασμα των αιώνων, που κατάφεραν διάφορα επιτεύγματα και έγιναν παγκοσμίως γνωστές για τον ρόλο που διαδραμάτισαν στην επιστήμη, την πολιτική, την οικονομία και την κοινωνία. Ανάμεσα σε αυτές τις εικόνες των γυναικών, ωστόσο, προβάλλονται και εικόνες απλών γυναικών, από διάφορους πολιτισμούς, που δεν έχουν κάποια επιτυχημένη καριέρα ή κάποιο επίτευγμα, αλλά είναι απλά μητέρες, γυναίκες που εργάζονται σε αγροτικές εργασίες, σε εργοστάσια, γυναίκες σε απόγνωση λόγω της οικονομικής και κοινωνικής τους κατάστασης, γυναίκες στις οποίες ασκείται ενδοοικογενειακή βία και γυναίκες που καταπιέζονται από διάφορες κοινωνικές και θρησκευτικές δομές, στο πλαίσιο μίας ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Σκοπός αυτής της

παρουσίασης είναι αφενός να έρθουν οι θεατές σε επαφή με το κυρίως θέμα που πραγματεύεται η Churchill και αφετέρου να προβληματιστούν σχετικά με τη θέση των γυναικών σήμερα, να αναλογιστούν ποια είναι τα πραγματικά επιτεύγματα των γυναικών, αλλά και το κατά πόσο μπορεί μία γυναίκα να ανέλθει επαγγελματικά σε μία επιτυχημένη θέση, σε αντίθεση με γυναίκες που έχουν αναλάβει τον παραδοσιακό ρόλο μητέρας-συζύγου.

Κατά τα άλλα, οι μπρεχτικές τεχνικές αποστασιοποίησης που αναφέρθηκαν παραπάνω, αποτελούν οδηγό της σκηνοθετικής πρότασης. Η παράσταση ακολουθεί μη-γραμμική πλοκή, με χρονικές ανακολουθίες και τάσεις ιστοριοποίησης, ενώ υιοθετούνται και μεταφράζονται σε σκηνική δράση το προτεινόμενο αποκλειστικά γυναικείο διπλό κάστινγκ, και η τεχνική των αλληλεπικαλυπτόμενων λόγων, την οποία εισηγείται η ίδια η Churchill για το έργο της.

Στην προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγιση όμως ενσωματώνεται και η cross-gender υποκριτική. Έτσι, αναζητείται πώς απεικονίζεται και επιτελείται η “ανδροποίηση” της Marlene και πώς το φύλο κατασκευάζεται επιτελούμενο στο πλαίσιο της παράστασης. Στην πρώτη πράξη, η Marlene και οι καλεσμένες της λαμβάνουν από την Γκαρσόνα στα πιάτα τους αντρικές μάσκες αντί για φαγητό, φτιαγμένες από υλικά που τρώγονται τις οποίες και τρώνε. Παράλληλα, διαχέεται στη σκηνή μια αντρική φωνή που λειτουργεί σαν ηχώ όταν μιλά η Marlene, επαυξάνοντας έτσι τα λεγόμενά της. Η φωνή ακούγεται όλο και πιο δυνατά. Στις επόμενες πράξεις, ακολουθώντας την τεχνική cross-gender, την Marlene υποδύεται άντρας ηθοποιός, ο οποίος ντύνεται γυναίκα πάνω στην σκηνή έτσι ώστε να δοθεί έμφαση στην ανδροποίηση της πρωταγωνίστριας και να προκληθεί αποστασιοποίηση.

Τέλος, ιδιαίτερη έμφαση βρίσκεται στην ανίχνευση του *gestus* για τον κάθε ρόλο και την κάθε ηθοποιό. Καθώς όμως αυτό το θέμα άπτεται και της υποκριτικής κατεύθυνσης, συζητείται αμέσως παρακάτω.

5.2.3. Υποκριτική

Ο τόνος της φωνής, σε συνδυασμό με τις εκφράσεις του προσώπου και τις κινήσεις του σώματος των χαρακτήρων δηλώνουν το εκάστοτε ισχύον ιστορικό, κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ζουν ή ζούσαν, αλλά υποδηλώνουν και την κοινωνική τους θέση.

Σε σχέση με την εκφορά του λόγου από μέρους των ηθοποιών, στην πρώτη σκηνή καθεμία πρωταγωνίστρια έχει τον δικό της ξεχωριστό λόγο που την κάνει να ταυτίζεται με την τάξη και την κουλτούρα της και να διαφέρει. Για παράδειγμα, κάποιες από τις καλεσμένες, όπως η Isabelle Bird, είναι μορφωμένες και κάποιες όχι, όπως η Gret. Η μια διακόπτει την άλλη και σε αυτή την παρτιτούρα διακοπών, παύσεων, αλληλεπικαλύψεων λόγων διαφαίνονται κοινωνική τάξη, ιστορική στιγμή και μορφωτικό επίπεδο. Η ιδιαιτερότητα του κάθε χαρακτήρα ενισχύεται από τα κοστούμια και το μακιγιάζ.

Ο υποκριτικός κώδικας του έργου διαμορφώνεται στην πρώτη πράξη με ρεαλιστικό διάλογο και στοιχεία εκκεντρικά, σε επίπεδο τόνου και εικόνας, ούτως ώστε η αντίστιξη να δημιουργεί ένα αινιγματικό τοπίο. Στη σκηνή του γεύματος, ο τόνος είναι επιτηδευμένος. Αλλά, εκκεντρικότητα υπάρχει και στα εικονικά σημεία της παράστασης. Για παράδειγμα, η γκαρσόνα είναι δεμένη με ένα λουρί από το λαιμό το οποίο κρατά η Marlene, η απόσταση του οποίου αυξομειώνεται από την ίδια την πρωταγωνίστρια. Κάθε φορά που πάει να εκτελέσει την παραγγελία, ακούγεται ο αυτοσχέδιος εσωτερικός μονόλογος της Γκαρσόνας εν είδει performance.

Στην δεύτερη πράξη, στην συνέντευξη με την Jeanine, η Marlene, την ώρα που εξελίσσεται η συνέντευξη, στέλλει και λαμβάνει μηνύματα στο κινητό της. Το ίδιο πράττει και στις δυο επόμενες συνεντεύξεις της δεύτερης πράξης. Στην τρίτη σκηνή, η Win ενώ παίρνει συνέντευξη στην Louise βάζει τα νύχια της και η Nell, στην συνέντευξη με την Shona, διορθώνει τότε τα φρύδια της με το τσιμπιδάκι και τότε λύνει ηλεκτρονικό σταυρόλεξο. Μάλιστα, φτάνει στο σημείο και ρωτάει την Shona για απαντήσεις π.χ ποταμός της Γαλλίας 8 γράμματα. Επίσης, οι τρεις εργαζόμενες διακόπτουν τις υπό συνέντευξη υποψήφιες για να πιουν μια γουλιά καφέ. Με όλους αυτούς τους προαναφερθέντες τρόπους διαφαίνεται η καταπίεση και το παιγνίδι της ισχύος, του στάτους, καθώς και η παντελής έλλειψη αλληλεγγύης. Στην τελευταία σκηνή, οι δυο αδελφές κάθονται η μια απέναντι στην άλλη στο τραπέζι αλλά την περισσότερη ώρα δεν κοιτάζονται. Η Marlene κάθεται με το ένα πόδι πάνω στο άλλο και η Joyce σηκώνεται απότομα για να ξεσκονίσει ή να μεταφέρει κάποιο έπιπλο.

5.2.4. Το κείμενο της Churchill *Top Girls* ως κείμενο παράστασης: δραματουργική ανάλυση-προσέγγιση

Παρότι παραπάνω αναλύθηκε η δίπρακτη εκδοχή του έργου που προτείνει η Churchill, η παρούσα πρόταση επιλέγει τη δομή που αποτελείται από τρεις πράξεις. Σαν τρία αποσπασματικά, αυτόνομα σε νόημα επεισόδια, το καθένα εγείρει τα δικά του ερωτήματα γύρω από το ζήτημα του φεμινισμού. Η πρώτη πράξη διερευνά ιστορικά σε επίπεδο αφήγησης τις θυσίες στις οποίες οι γυναίκες ηρωίδες καλεσμένες της Marlene προέβησαν διαμέσου των αιώνων και των επιπέδων πραγματικότητας. Η δεύτερη πράξη τα αντρικά πρότυπα που πρέπει να υιοθετηθούν για να πετύχει μια γυναίκα εργασιακά, στο πλαίσιο της σύγχρονης ανταγωνιστικής εποχής και τις ματεριαλιστικές της συνθήκες. Και η τρίτη επικεντρώνεται στην γυναίκα και την οικογένεια.

Το έργο κρατείται σε τρίπρακτη δομή και οι σκηνές ονομάζονται για μεγαλύτερη ευκολία στην σκηνοθεσία.

Η πρώτη πράξη έχει μία σκηνή και ονομάζεται το *Εορταστικό Δείπνο*.

Η δεύτερη πράξη έχει τρεις σκηνές: α) η πρώτη ονομάζεται η *συνέντευξη*, και διαδραματίζεται στο γραφείο εξευρέσεως εργασίας 'Top Girls' β) η δεύτερη σκηνή της ίδιας πράξης, διαδραματίζεται στην αυλή της Joyce και ονομάζεται *αυλή της Joyce* γ) η τρίτη σκηνή, ονομάζεται *πάλι στο γραφείο*.

Η τρίτη και τελευταία πράξη ονομάζεται *στην κουζίνα της Joyce έναν χρόνο πριν*.

5.2.5. Σκηνικά

Στην ιδανική θεατρική σκηνή για την προτεινόμενη σκηνοθετική προσέγγιση, θεατές και ηθοποιοί είναι στον ίδιο χώρο και στο ίδιο ύψος, μετωπικά αντικριστοί. Εν ολίγοις, πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο στον οποίο τα καθίσματα των θεατών και ο σκηνικός χώρος ορίζουν δύο πόλους αντίθεσης σε κοινή ωστόσο βάση. Με την ενοποίηση αυτή του θεατρικού χώρου επιδιώκεται η αναθεώρηση του τριπτύχου ηθοποιός-σκηνοθέτης-κοινό με την ελπίδα αυτή η χωροταξική ισότητα και παράλληλα διακριτότητα να ενεργοποιήσει το κοινό.

Το βασικό σκηνικό της παράστασης είναι ουδέτερο, και επενδύεται με επιμέρους σκηνικά για κάθε πράξη και σκηνή. Βασικό στοιχείο μία σκάλα, από την οποία εισέρχονται θεαματικά και μετά μουσικής οι πέντε καλεσμένες της Marlene στο τραπέζι για το δείπνο.

Πράξη I, Σκηνή 1

Σε αυτήν την σκηνή το σκηνικό είναι απλό. Επιλέγεται να δοθεί έμφαση στο διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ των ηθοποιών και στις σχέσεις τους.

Έξι πόρτες και μια σκάλα. Η ατμόσφαιρα βραδινή, με χαμηλά φώτα, ένα εστιατόριο με αφαιρετική διακόσμηση, μοντέρνο. Ορθογώνιο τραπέζι, με σερβίτσια και ποτήρια χλιδάτα, ώστε να αναδειχθεί ο πομπώδης υλιστικός χαρακτήρας του εστιατορίου που διάλεξε η Marlene για να γιορτάσει την επαγγελματική της επιτυχία, προκειμένου να δοθεί έμφαση στην έννοια της προαγωγής και του επιτεύγματος της .

Πράξη II, Σκηνή 1

Οι έξι πόρτες γυρίζουν και γίνονται έξι μεγάλα παράθυρα που δείχνουν στη μεγαλούπολη και προσδίδουν επιτυχία και ανταγωνισμό. Η σκηνή περιλαμβάνει ένα γραφείο μεγάλο για την Marlene και δυο μικρότερα για τη Nell και τη Win. Πρόκειται για το ίδιο τραπέζι της προηγούμενης σκηνής που σπάει στα τρία. Επίσης, στον χώρο βρίσκονται δύο καρέκλες γραφείου για να δηλωθεί το περιβάλλον της εταιρείας 'Top Girls' και μια μεγάλη οθόνη για τις συνεντεύξεις. Για μία ακόμη φορά, επιλέγεται να μην υπάρχουν πολύπλοκα σκηνικά. Η ονομασία του γραφείου θα μπορούσε να αντικατοπτριστεί μέσα από ένα χρυσό χρώμα στους τοίχους, που συμβολίζει την πολυτέλεια και την επιτυχία, ενώ τα έπιπλα μπορούν να είναι σε μαύρο χρώμα, το οποίο είναι απλό και συμβολίζει τη σοβαρότητα και τον επαγγελματισμό, δηλώνοντας τις επαγγελματικές φιλοδοξίες και τον προσανατολισμό προς την καριέρα από μέρους της Marlene.

Πράξη II, Σκηνή 2

Το σκηνικό είναι πάλι αφαιρετικό. Ένας άδειος χώρος για αυλή με ένα απλό παγκάκι για να τονιστεί η απλότητα της επαρχίας και ένα κλουβί που θα παραπέμπει στον εγκλωβισμό.

Πράξη II, Σκηνή 3

Το ίδιο με τη Σκηνή 1 της Πράξης II.

Πράξη III

Ένα τραπέζι, δύο καρέκλες, ένα ψυγείο και μια σιδερώστρα. Σκοπός εδώ να αναδειχθεί ο χώρος που κινείται καθημερινά μια απλή γυναίκα που δεν τα καταφέρνει να γίνει επιτυχημένη.

5.2.6. Κοστούμια

Τα κοστούμια των ηθοποιών της πρώτης πράξης πρώτης σκηνής, εκτός από την Marlene, που υποδύονται γυναίκες από προηγούμενες ιστορικές περιόδους και πολιτισμούς κυμαίνονται στο ύφος της ενδυμασίας της εποχής την οποία αντιπροσωπεύουν. Τα κοστούμια εποχής δίνουν έμφαση στο χαρακτήρα, αποκαλύπτοντας στοιχεία για το κύρος και τη θέση του (Crowford 1980: 236). Επιπρόσθετα, το κοστούμι της Marlene αποπνέει ένα αέρα επίδειξης και ατομικισμού.

Στη δεύτερη πράξη, στο γραφείο, τα κοστούμια της Marlene και των συγχρόνων της, είναι απλά, χωρίς καμία επιτήδευση, αλλά ανταναικλούν τη διαφορά ισχύος και τη διαφορά οικονομικής και κοινωνικής τάξης. Επί παραδείγματι, η Marlene που είναι μία εργαζόμενη και μάλιστα με προαγωγή ως διευθύνων σύμβουλος, φορά κοστούμια και ταγιέρ που ανταναικλούν ισχυρά brand names. Οι εργαζόμενες στην ίδια εταιρεία Win και Nell φορούν επίσης σοβαρά ρούχα, αλλά όχι τόσο μεγάλης αξίας όπως της Marlene, ενώ αντίθετα οι Louise και Jeanine έχουν πιο απλά ρούχα, που ανταναικλούν την κατώτερη θέση σε σύγκριση με τη θέση ισχύος της Marlene. Και στις υπόλοιπες σκηνές όπως στην κουζίνα της Joyce, τα κοστούμια αντικατοπτρίζουν πλήρως την οικονομική και κοινωνική θέση των χαρακτήρων, στο εκάστοτε ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται. Η Marlene φορά σινιέ «συνολάκι» ενώ η Joyce ένα απλό φλοράλ φόρεμα με ποδιά.³⁵

5.2.7. Φωτισμός

Ο φωτισμός σε αυτήν την σκηνοθετική πρόταση του έργου *Top Girls* είναι ουδέτερος. Στόχος μας είναι να προκαλέσουμε τον προβληματισμό στο κοινό μέσα από το λόγο, και ένας ουδέτερος φωτισμός κρατά ίσα κατανεμημένη την προσοχή των θεατών. Επιζητείται η συναισθηματική απεμπλοκή του θεατή από τα δραματικά πρόσωπα του έργου. Για παράδειγμα, την ώρα που θα μιλά μία επισκέπτρια στο δείπνο της Marlene, ο φωτισμός δεν θα είναι επάνω της, αλλά αντίθετα θα υπάρχει ένας λευκός κάθετος φωτισμός σε όλο το χώρο.

³⁵ Βλ. προσχέδια για κάθε σκηνή στο Παράρτημα Γ.

5.2.8. Μουσική

Όπως συμβαίνει με τα κοστούμια, η μουσική επένδυση του έργου είναι σκόπιμο να ανταποκρίνεται στην μουσική κάθε ιστορικής περιόδου ή κάθε ιδιοσυγκρασίας που αντιπροσωπεύει ο κάθε χαρακτήρας. Έτσι, όταν μια καλεσμένη εισέρχεται στο δείπνο της Marlene, η μουσική συνδέεται με το ιστορικό και πολιτιστικό του υπόβαθρο, συμβάλλοντας, μαζί με τα κοστούμια, στην αποτελεσματικότερη ανάδειξη του *gestus* του χαρακτήρα.³⁶

5.2.9. Λοιπά στοιχεία

Τέλος, το μακιγιάζ και οι κομμώσεις στην πρώτη πράξη υπογραμμίζουν το κοστούμι και το πρόσωπο. Στις υπόλοιπες σκηνές δεν είναι ιδιαίτερα έντονα, προκειμένου να μην τονίζονται ιδιαίτερα οι εκφράσεις τους, ώστε να επιτυγχάνεται καλύτερα η αποστασιοποίηση μεταξύ ηθοποιών και θεατών.

³⁶ Τα μουσικά κομμάτια που προτείνονται είναι κυρίως ορχηστρικά, σε χαμηλή ένταση. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εδώ πιθανούς μουσικούς συσχετισμούς για τις καλεσμένες στο δείπνο της Πράξης I, Σκηνής 1, ειδικά όταν αυτές εισέρχονται στη σκηνή.

Marlene: Cocktail Party 40s, Jazz Instrumental, όπως <https://www.youtube.com/watch?v=dvH-nbindvk>

Isabella Bird: σύνθεση του Branduardi, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=Fyd9lg-4WCg>

Griselda: *Vanità di Vanità* του Branduardi, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=CtoVkl1glGY>

Pope Joan: *Cantico delle Creature* του Branduardi, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=2vlzGZg7iss>

Dull Grett: “σκοτεινή” μουσική, με στοιχεία φαντασίας και μυστηρίου, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=ZKfgP93FjCc>

Nijo: *Alla fiera dell'est* του Branduardi, βλ. https://www.youtube.com/watch?v=6rdVz3_4cN0

Επίλογος

Ο φεμινισμός είναι μια έννοια που στις μέρες μας φαίνεται να έχει παραμεριστεί και να έχει αλλάξει όψη. Το γυναικείο ζήτημα δεν έχει επιλυθεί και η γυναικεία υποταγή στις πατριαρχικές δομές εξακολουθεί να υπάρχει αλλού πολύ και αλλού λιγότερο ανά τον κόσμο. Τελικά είναι πολύ λίγα τα επιτυχημένα κορίτσια.

Η προβληματική που αναπτύσσεται στο έργο 'Top Girls' της Caryl Churchill κινείται γύρω από τα εξής ερωτήματα: είναι περισσότερο σημαντικό για έναν άνθρωπο, και ειδικότερα για μία γυναίκα, να σπάσει έναν κύκλο φτώχειας και να κάνει κάτι για τον εαυτό του, από το να εκπληρώσει τις προσδοκίες της κοινωνίας βάσει του κοινωνικού του ρόλου; Πώς μπορεί μία γυναίκα να επιτύχει ισορροπία μεταξύ των καθηκόντων της στο τρίπτυχο εργασία-μητρότητα-συζυγική ζωή, μέσα στο εκάστοτε πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο ζει και με βάση τις κοινωνικές νόρμες; Εν τέλει, τι πραγματικά είναι επιτυχία και πώς αυτή ορίζεται από την οπτική των γυναικών;

Σε όλα τα παραπάνω ερωτήματα καλούνται οι θεατές του έργου *Top Girls* να προβληματιστούν. Ο σκοπός της συγκεκριμένης θεατρικής πρότασης που κατατίθεται είναι ακριβώς να οδηγήσει σε έναν προβληματισμό σχετικά με το πώς αντιλαμβάνονται οι γυναίκες την επιτυχία, αλλά και το πώς αυτή η επιτυχία ορίζεται σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία και με βάση συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους οι οποίοι αποδίδονται στη γυναίκα. Η έμφαση που δίνεται στην επιτυχία στο πλαίσιο μίας καπιταλιστικής κοινωνίας έναντι της αλληλεγγύης που προσιδιάζει περισσότερο σε ένα σοσιαλιστικό καθεστώς είναι μία βασική παράμετρος του έργου *Top Girls* της Caryl Churchill.

«Οι θεατρικοί συγγραφείς, λέει η Churchill, δε δίνουν απαντήσεις, θέτουν ερωτήσεις. Πρέπει να βρούμε νέα ερωτήματα, τα οποία μπορεί να μας βοηθήσουν να απαντήσουμε τα παλιά ή να τα κάνουμε ασήμαντα και αυτό σημαίνει νέα θέματα και νέα μορφή» (Aston, 2010:80, Worth, 2009:71). Η δήλωση αυτή της ίδιας της Churchill το 1960 μπορεί να αντικατοπτρίσει το σκεπτικό της συγγραφέα, καθώς τονίζει την ανάγκη να χρησιμοποιηθεί περισσότερο το θέατρο ως μέσο. Ως μέσο κοινωνικής αλλαγής, ως μέσο αναδιοργάνωσης της κοινωνίας, ως μέσο προβληματισμού σχετικά με τη θέση της γυναίκας σήμερα.

Βιβλιογραφία

- Αβδελά, Ε. 2006. «Το φύλο στην ιστοριογραφία: ένα, δύο πράγματα που ξέρω για αυτό». *Σύγχρονα Θέματα* 94: σ. 36-42.
- Adiseshiah, S. 2009. *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Aston, E. 2005. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. London: Routledge.
- Aston, E. 1999. *Feminist Theatre Practice: A Handbook*. London: Routledge.
- Aston, E. 1995. *An introduction to Feminist and Theatre Practice A Handbook* London: Routledge
- Aston, E. 2010a. *Caryl Churchill*. Tavistock: Northcote House.
- Aston, E. 2010b. *Feminist Views on the English stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aston, E., & Diamond, E. 2009. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Aston, E., & Reinelt J., 2000. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. London: Cambridge University Press.
- Aston, E., & Reinelt J., 2009. *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. London: Cambridge University Press.
- Aston, E., & Harris, G. 2006. *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bryson V. 2005. *Φεμινιστική Πολιτική Θεωρία: Εισαγωγή*, μτφ. Πανάγου, Ε. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

- Bagguley, P. 2002. «Contemporary British Feminism: A social movement in abeyance?». *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protest*. 1 (2). σ. 169-185.
- Bain, R. 2012. «Vagina Dentata – a kabarett: re-Imagining *The Vagina Monologues*». *South African Theatre Journal*. 26 (1). σ. 45-60.
- Barron, L. 2009. «Droogs, Electro-Voodoo and Kyborgs: Pastiche, Postmodernism and Kylie Minogue Live». *Nebula*. 6 (1). σ. 78-92.
- Barry, P. 2013. *Γνωριμία με τη θεωρία: Εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφ. Α. Νάτσινα. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Baumgardner, J. 2011. «Is there a fourth wave? Does it matter?». [Online] Διαθέσιμο στο <http://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/baumgardner2011.html> [Ανακτήθηκε 23 Οκτωβρίου 2016].
- Beasley, C. 1999. *What is Feminism? An Introduction to Feminist Theory*. London: Sage Publications.
- Beard, D.M.T. 2002. «Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism». *Theatre Journal* 54: σ. 657-658.
- Biklen, S., Marhsall, C., και Pollard, D. 2008. *Experiencing second wave feminism in the USA*. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*. 29 (4), σ. 451-469.
- Blair, E. 2007. *Virginia Woolf and the nineteenth-century domestic novel*. Albany: State University of New York Press.
- Blim, M. 2001. «Italian women after development». *The History of the Family*. 6 (2). σ. 257-270.
- Bloom, H. 2002. *Bertolt Brecht*. Broomall: Chelsea House Publishers.
- Brandley, L. 2006. *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*. New York: Oxford University Press.
- Brannigan, J. 2008. «The twentieth century», 1939-2004. Στο: Poplawski, P. (Ed.), *English literature in context* Cambridge: Cambridge University Press. σ. 593-663.
- Brown J., 1988. *Caryl Churchill's Top Girls Catches the Next Wave, A Casebook*. New York and London: Garland Publishing.
- Brooks, A. 2003. *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge.

- Buffini M. 2015. «Caryl Churchill: the playwright's finest hours». *The Guardian*, 29/6/2015 <https://www.theguardian.com/stage/2015/jun/29/caryl-churchill-the-playwrights-finest-hours>
- Butterwick, S. 2003. «Re/searching speaking and listening across difference: Exploring feminist coalition politics through participatory theatre». *International Journal of Qualitative Studies in Education*. 16 (3). σ. 449-465.
- Γαλλικό λεξικό *Petit Robert*, 1979. λήμμα «φεμινισμός». P.768. Paul Rey-Rey Debove Paris : Société Du Nouveau Littré.
- Calvini-Lefebvre, M., Cleall, E., Grey, D. J. R., Grainger, A., Hetherington, N., και Schwartz, L. 2010. «Rethinking the History of Feminism». *Women: A Cultural Review*. 21 (3). σ. 247-250.
- Case S. E., 1988. *Feminism and Theatre*. London: Methuen.
- Catling, J. 2000. *A history of women's writing in Germany, Austria and Switzerland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatterjee, I. 2012. «Feminism, the false consciousness of neoliberal capitalism? Informalization, fundamentalism, and women in an Indian city». *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*. 19 (6). σ. 790-809.
- Cheng, M. 2000. «Elia Arce's performance art: Transculturation, feminism, politicized individualism». *Text and Performance Quarterly*. 20 (2). σ. 150-181.
- Chowdhury, E. H. 2010. «Feminism and its 'other': representing the 'new woman' of Bangladesh». *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*. 17 (3), σ.301-318.
- Clark, L., & Lafrance, G. 1995. «Rousseau and criticism». [Online] Διαθέσιμο στο <http://rousseauassociation.ish-lyon.cnrs.fr/publications/PDF/PL5/PL5-Morgenstern.pdf> [Πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2016].
- Connell, R.W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford and Cambridge: Polity Press.
- Conelly, M, A., 2015."The Curse of the V: Contemporary Feminist Movements and Performative Dichotomies in the Plays of Caryl Churchill" *.Honors Program Theses*. Paper 21. USA: Rollins College.
- Crawford, J. L. 1980. *Acting in Person and in Style*. Dubuque, IA: William C. Brown Company Publishing.
- Crowley, C. & Himmelweit, S. (Eds.) 1992. *Knowing women*. Cambridge: Polity Press.

- Davids, N. 2012. «This woman is not for burning: «performing the biography and memory of Cissie Gool». *Social Dynamics: A journal of African studies*. 38 (2). σ. 253-276.
- Goodman & De Gay J., 1998. *The Routledge reader in gender and performance*. London: Routledge.
- Delphy, C. & Leonard, D. 1992. *Familiar Exploitation: A New Analysis of Marriage in Contemporary Western Societies*. Cambridge and Oxford: Polity Press.
- Dimple G. 2004. «The performativity of the dramatic text: domestic colonialism and Caryl Churchill 's *Cloud Nine*». *Studies in Theatre and Performance*, Volume 24, No 1.σ. 123-126.
- Dow, B . J. & Wood, J. T. 2014. «Repeating History and Learning From It: What Can Slut Walks Teach Us About Feminism?». *Women's Studies in Communication*. 37 (1). σ. 22-43.
- Echols A. 1989. *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967–1975*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Evans, M. 2003. *Gender and Social Theory*. Buckingham:Open University Press.
- Ferguson, A. & Hennessy, R. 2010. “Feminist Perspectives on Class and Work”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/feminism-class>
- Fraser, N. 2009. «Feminism, capitalism, and the cunning of history». *New Left Review*. 56. σ. 97-117.
- Fitzimmons, L.1989. *File on Caryl Churchill*. London: Methuen.
- Gale, B.M. 2000. *Women Theatre and Performance*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Gamble, S. 2006. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London & New York: Routledge.
- Genz, S., & Brabon, B. A. 2009. *Postfeminism. Cultural texts and theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gobert , R.D. 2014. *The Theatre Of Caryl Churchill*. London: Bloomsbury.
- Goodman L. 1996. *Literature and Gender*. London: Routledge.

- Gor, A., & Akcesme, B. 2009. «Epic theatre as a means of feminist theatre in Caryl Churchill's *Mad Forest*». *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 26. σ. 93-106.
- Gouws, A. 2010. «Feminism in South Africa today: Have we lost the praxis?». *Agenda: Empowering women for gender equity*. 24 (83). σ. 13-23.
- Griffin, G. 2012. «More Than a Number: Reproductive Technologies, Cloning and the Problematic of Fatherhood in Caryl Churchill's *A Number*». *Atlantis-Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 34 (2). σ. 11-31.
- Hannam, J. 2007. *Feminism*. London: Routledge.
- Hartley, B. 2003. *A historical dictionary of British women*. London: Europa Publications Limited.
- Haughton, M. 2014. «Flirting with the postmodern: moments of change in contemporary Irish theatre, performance and culture». *Irish Studies Review*. 22 (3). σ. 374-392.
- Hawkesworth, Mary E. 2006. *Globalization and Feminist Activism*. Rowman & Littlefield. pp. 25-27.
- Hetherington, N. 2014. «Freethinking Feminism. *Women*»: *A Cultural Review*. 25 (1). σ. 127-131.
- Heywood L., Drake J., 1997. *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, University of Minnesota Press.
- Hooks B. 2000. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. Cambridge: South End Press.
- Hutt, D. 2009. «The Postmodern Disposition Toward Originality in Live Performance v». Recorded Text. [Online] Διαθέσιμο στο danhuttfielddrecordings.com/files/POMOOrig.pdf [Ανακτήθηκε 28 Οκτωβρίου 2016].
- Jameson, F. 1982. Postmodernism and consumer society». [Online] Διαθέσιμο στο http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf [Ανακτήθηκε 28 Οκτωβρίου 2016].
- Janik,V. and Janik,D. 2012.*British Women Writers*.London: Greenwood Press.
- Kellner, D. 2010. «Brecht's Marxist aesthetic: The Korsch connection». *Bertolt Brecht, Political theory and literary practice* (σελ. 29-42). Georgia: University of Georgia Press.
- Khozaei R. Z. 2010. «Vinegar Tom: Women's oppression through patriarchal-capitalist dominations». *Review of European Studies* Vol. 2, No. 2; 153-163.

- Khozaei, Z. 2009. «Gender Politics and Deconstruction of Patriarchy in Caryl Churchill's Selected Plays». 7th International Conference by the School of Language, Studies & Linguistics, Universiti Kebangsaan Malaysia, 5-6 May 2009, Palm Garden Hotel, Putrajaya, Malaysia. [Online] Διαθέσιμο στο <http://www.ukm.my/solls09/Proceeding/PDF/zahra.pdf> [Ανακτήθηκε 25 Οκτωβρίου 2016].
- Killory, J. F. 2003. *The nineteenth-century English novel: Family ideology and Narrative form*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kritzer, A. H. 1989. «Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Fall. σ.125-133.
- Kritzer, A. H. 1991. *The plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. London: Macmillan.
- Lee, J. A., & De Finney, S. 2005. «Using Popular Theatre for Engaging Racialized Minority Girls in Exploring Questions of Identity and Belonging». *Child & Youth Services*. 26 (2). σ. 95-118.
- Luckhurst, M. 2015. *Caryl Churchill. Modern and Contemporary Dramatists*. London & New York: Routledge.
- Mahmoodi-Bakhtiari, B. and Beiraghi, T. 2016. « Brechtian Epic Elements in Caryl Churchill's *Top Girls*». *Open Access Library Journal*, 3: e2407. <http://dx.doi.org/10.4236/oalib.1102407>
- Mazer, S. 2003. «Female Spectacle»: «The Theatrical Roots of Modern Feminism» (review). *TDR: The Drama Review*. 7 (3). σ.186-188.
- McDonough, R. & Harrison, R. 1978. «Patriarchy and relations of production» in Kuhn, A. and Wolpe, A.M. (eds.) *Feminism and Materialism: Women and Modes of Production*. London, Boston and Henley: Routledge.
- McDonald, S. and Rachel, D. 2001. *Το Θέατρο φόρουμ του Augusto Boal* <http://www.theatroedu.gr/Portals/38/main/images/stories/files/Magazine/T1/T1%20McDonald.pdf>
- Mekgwe, P. 2010. « Post Africa(n) Feminism? ». *Third Text*. 24 (2). σ.189-194.
- Merrill, H. 2004. «Space agents: anti-racist feminism and the politics of scale in Turin, Italy». *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*. 11 (2). σ.189-204.
- Merrill L. 1988. *'Monsters and Heroines: Caryl Churchill's Women,' A Casebook*, London: Garland Publishing Inc.

- Messer-Davidow, Ellen 2002. *Disciplining Feminism: From Social Activism to Academic Discourse*. Durham, N.C. Duke: University Press.
- Midgley, C. 2007. *Feminism and Empire. Women Activists in Imperial Britain, 1790–1865*. Oxon: Routledge.
- Monforte, E. 2001. *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*. Barcelona: PPU.
- Moore, N. 2008. «Eco/Feminism, Non-Violence and the Future of Feminism». *International Feminist Journal of Politics*. 10 (3). σ.282-298.
- Μπακοπούλου-Χωλς, Α. 2006. *Female Sexuality and Freedom*. Αθήνα: University Studio Press.
- Murray, M. 1995. *The Law of the Father? Patriarchy in the transition from feudalism to capitalism*. London: Routledge.
- Naismith & Worrall eds. 2001. *Top Girls, Caryl Churchill*. London: Methuen Drama.
- Neascu, D. 2005. «The wrongful rejection of big theory (Marxism) by feminism and queer theory: A brief debate». *Capital University Law Review*. 34. σ.125-151.
- Nurka, C. 2013. «The Future of Feminism. *Australian Feminist Studies*». 28 (76). σ.239-241.
- Nicholson, H. 2005. *Applied Drama* London: Palgrave Macmillan.
- O'Connor J., *Scenes and Stages* 2001. Heinemann Educational Publishers.
- Palazzani, L. 2012. *Gender in Philosophy and Law*. New York: Springer.
- Parlak, E., & Bicer, A. G. 2012. «Dialectics of sex in Caryl Churchill's *Top Girls*». *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi-The Journal of International Social Research*. 5 (20). σ. 120-126.
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του θεάτρου*. μτφ. Α. Στρουμπούλη. Αθήνα: Gutenberg.
- Peacock, K. 2007. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. London: Greenwood Press.
- Pfflin, F. 2011. «Remarks on the History of the Terms Identity and Gender Identity». *International Journal of Transgenderism*. 13 (1). σ. 13-25.
- Philips, R., & Cree, V. E. (2014). «What does the 'Fourth Wave' Mean for Teaching Feminism in Twenty-First Century Social Work? ». *Social Work Education: The International Journal*. 33 (7). σ. 930-943.
- Phillips A. 1987. *"Feminisms and Equality"* Oxford: Blackwell.
- Porter, S. 2012. «The Future of Feminism. *Gender & Development*». 20 (2). σ.381-383.

- Postlewait, T. 2002. « The idea of the “political” in our histories of theatre: Texts, contexts, periods, and problems». *Contemporary Theatre Review*. 12 (3). σ. 9-33.
- Primorac, Y. (xx). *Illustrating Wilde: An examination of Aubrey Beardsley of interpretation of Salome Online* (<http://www.victorianweb.org/art/illustration/beardsley/primorac.html>)
- Reinelt J., & Hewitt G., 2011. *The Political Theatre of David Edgar Negotiation and Retrieval*. Cambridge: Cambridge Press.
- Ritzer G. 2012. *Σύγχρονη Κοινωνιολογική Θεωρία*, μτφ. Γιώργος Χρηστίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Rudy, K. 1999. « Liberal Theory and Feminist Politics». *Women & Politics*. 20 (2). σ.33-57.
- Rush, P. & Lowe, R. 2005. *A student's guide to A2 drama and theatre studies*. London: Rhinegold Publishing.
- Σακελλαρίδου, E. 2012. *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Σαμίου, Δ. 2006. *Γυναίκες, φύλο και πολιτική*. Μεταπτυχιακή Διατριβή. Πανεπιστήμιον Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας.
- Sayers, J. 1982. *Biological Politics: Feminist and Anti-Feminist Perspectives*. London & New York: Tavistock Publications.
- Schiebinger, L. M. 2006. *Ο Νους Δεν Έχει Φύλο; Οι Γυναίκες στις Απαρχές της Νεωτερικής Επιστήμης*. μτφ. Ρεντετζή Αθήνα : Κάτοπτρο.
- Schwartz, L. 2010. «The Bible and the Cause: Freethinking Feminists vs Christianity, England, 1870–1900». *Women: A Cultural Review*. 21 (3), σ. 266-278.
- Schwartzman, L. H. 2006. *Challenging liberalism. Feminism as political critique*. University Park: The Pennsylvania State University.
- Seal, S. K. 2012. «Gender Politics in Caryl Churchill's Cloud Nine». *The Echo-A Journal of Humanities and Social Science*. 1 (2). σ. 203-208.
- Siebler, K. 2014. « What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation». *Journal of Gender Studies*. 24 (5). σ. 561-573.
- Suttner, R. 2012. «Why Feminism Matters. Feminism Lost and Found». *African Historical Review*. 44 (1). σ. 127-128.
- Shideler, R. 1999. *Questioning the father* Stanford: University Press.

- Tasker, Y. & Negra, D. 2007. «Introduction: Feminist politics and postfeminist culture». *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (σελ. 1-26). Durham: Duke University Press.
- Tate, H. 2005. «The Ideological Effects of a Failed Constitutive Rhetoric: The Co-option of the Rhetoric of White Lesbian Feminism». *Women's Studies in Communication*. 28 (1), σ.1-31.
- Tong, R. 1995. *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*. London: Routledge.
- Tycker, A. 2008. *Caryl Churchill's Top Girls*. London: Bloomsbury.
- Vasile, G. 2010. *The female voices in Caryl Churchill's Top Girls*. Sisters and Foes. University of Barcelona. Anagnorisis no 1. http://www.anagnorisis.es/pdfs/Georgiana_Vasile.pdf.
- Wandor, M. 1981. *Theatre and Sexual Politics*, London: Methuen Publishing Ltd.
- Walby, S. 2002. «Feminism in a global era. *Economy and Society*. 31 (4). σ.533-557.
- Walker, M. 2001. «Rehabilitating feminist politics and political theatre»: Hélène Cixous's *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* at the Théâtre du Soleil. *Modern & Contemporary France*. 9 (4). σ.495-506.
- Williams, F. 2002. «The presence of feminism in the future of welfare». *Economy and Society*. 31 (4). σ.502-519.
- Woolf, V. 1989. *A Room of One's Own*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Worth, L. 2009. *On text and dance: new questions and new forms* Cambridge: Cambridge University Press.
<http://www.greeklaws.com/pubs/uploads/3113.pdf>
- Χαραλάμπους, Δ. 2006. «Φεμινισμός: Ένα Νέο Είδος Κριτικής Σκέψης;». *9ο Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρείας Κύπρου*, σ. 14.

Παράρτημα Α

Εργογραφία και σύντομη παρουσίαση πλοκών των θεατρικών έργων της Churchill

Πιο κάτω γίνεται μια την ευσύνοπτη παράθεση των έργων της Churchill, μέσα από την οποία γίνεται κατανοητό ότι τα περισσότερα από αυτά προωθούν την φεμινιστική θεατρική θεωρία, ενώ αποδίδουν και διευρύνουν τις παραδοσιακές απόψεις για τους ρόλους των δύο φύλων. Φεμινιστική θεωρία και πολιτικές του φύλου, φαίνονται να αποτελούν λοιπόν κορυφαία θέματα στο έργο της Churchill, τα οποία πραγματεύεται άλλοτε μέσα από πιο “κανονικές” και άλλοτε μέσα από καινοτόμες, αυτοσχεδιαστικές και τολμηρές φόρμες (Goodman 2014: 231).

Στο Παράρτημα αυτό, παρουσιάζεται επιγραμματικά η θεατρική εργογραφία της Churchill³⁷ και οι πλοκές των έργων της:

- *Downstairs* (1958). Ο Ted διατηρεί σχέση με την Catherine, η οποία μένει στον κάτω όροφο της πολυκατοικίας τους. Η Susan, μητέρα του, τον παροτρύνει να δώσει ένα τέλος στην σχέση του. Ο Ted στη συνέχεια δολοφονεί την Catherine.
- *You've No Need to be Frightened* (1959). Μια γυναίκα κάνει πίσω και επιτρέπει στον σύζυγο της να πάει για αναρρίχηση Στο έργο αυτό, διερευνάται η φθαρμένη σχέση ενός ζευγαριού.
- *Having a Wonderful Time* (1960). Ο Paul διηγείται ιστορίες από τις διακοπές του στο Παρίσι.
- *Easy Death* (1960). Δύο σκηνές σχετικά με την ευτυχία με διαφορετικές ταχύτητες που συνδυάζονται σε μία τρίτη πράξη του έργου.
- *The Ants*, radio drama (1962). Το έργο πραγματεύεται το ζήτημα του πολέμου

³⁷ Πηγές για τη θεατρική εργογραφία της Churchill: Aston 2010, (URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Caryl_Churchill) και (URL: <http://www.dramaonlinelibrary.com/playwrights/caryl-churchill-iid-135906>).

μέσα από τη σύγκρουση του Tim. Ο τελευταίος παρακολουθεί τον πόλεμο μεταξύ των φίλων του, των μυρμηγκιών, και της οικογένειάς του, κυρίως της μητέρας του, που θέλει να τα εξοντώσει.

- *Lovesick, radio drama* (1969). Ένας ψυχίατρος, ο Dr. Hodge, χρησιμοποιεί μία θεραπεία αποστροφής για να αλλάξει τις σεξουαλικές προτιμήσεις της Ellen, η οποία είναι ερωτευμένη με ένα ομοφυλόφιλο.
- *Identical Twins* (1960). Οι Teddy και Clive είναι πανομοιότυποι δίδυμοι και πάντα τους μπέρδευαν. Όταν ο Clive αυτοκτονεί, ο Teddy αναλαμβάνει τη γυναίκα, τα παιδιά και το αγρόκτημα του Clive.
- *Abortive, radio drama* (1971). Οι Roz και Colin μιλούν για το βιασμό της Roz και τη μετέπειτα άμβλωση, αλλά είναι τόσο διχασμένοι για όλα όσα συνέβησαν.
- *Not Not Not Not Not Enough Oxygen, radio drama* (1971). Στο Λονδίνο του 2010, η Vivian που είναι παντρεμένη με κάποιον άλλον, θέλει να μετακομίσει με τον Mick, ο οποίος επιθυμεί ένα σπίτι στην εξοχή. Ίσως ο γιος του, Claude, ένας διάσημος μουσικός που έρχεται να τον επισκεφτεί μετά από αρκετά χρόνια, να μπορέσει να τον βοηθήσει.
- *Owners* (1972): Το έργο μιλά για την ιδιοκτησία. ο Clegg έχει ένα κρεοπωλείο, αλλά είναι έτοιμος να κλείσει, καθώς η Marion, σύζυγός του και μεσίτρια ακινήτων, το έχει αγοράσει και πουλήσει για αναδιαμόρφωση. Ο Clegg σχεδιάζει να σκοτώσει τη γυναίκα του με τον Worsley, ο οποίος εργάζεται για την Marion αλλά είναι ερωτευμένος μαζί της.
- *Schreber's Nervous Illness, radio drama* (1972)-based on *Memoirs of My Nervous Illness*: το έργο πραγματεύεται ιατρικές γνωματεύσεις και σχόλια για τον Daniel Paul Schreber, έναν δικαστή του 19^{ου} αιώνα, που πάσχει από σχιζοφρένεια.
- *The Hospital at the Time of the Revolution* (1972). Ο Frantz Fanon είναι επικεφαλής του ψυχιατρικού τμήματος του νοσοκομείου Blida-Joinville στην Αλγερία το 1956, όπου οι ασθενείς είναι κυρίως Γάλλοι θύτες και Αλγερινά θύματα. Ένα ζευγάρι φέρνει την κόρη του, 17 ετών, για νοσηλεία. Το έργο πραγματεύεται το ποιος είναι στα αλήθεια θύμα, εν μέσω της επανάστασης στη χώρα για τη λήξη της αποικιοκρατίας από τη Γαλλία.
- *The Judge's Wife, radio drama* (1972). Ένας δικαστής καταδίκασε έναν τρομοκράτη, τον Vernon Warren, αλλά ο πανομοιότυπος δίδυμος αδελφός του, ο Michael, έχει ορκιστεί εκδίκηση. Κατά τη διάρκεια της βραδιάς όπου ο δικαστής δειπνεί, λαμβάνει τηλεφωνικές κλήσεις από τον Michael, τον οποίον τελικά

- συμφωνεί να συναντήσει. Όταν συναντιούνται, ο Michael σκοτώνει το δικαστή.
- *Moving Clocks Go Slow* (1973). οι Mick και Vivienne ζουν σε ένα κόσμο το 2010 με έλλειψη φαγητού και οξυγόνου, όπου ο γιός τους, Claude, σχεδιάζει να αυτοκτονήσει.
 - *Turkish Delight*, television drama (1973). Τρεις γυναίκες φτάνουν σε ένα αποκριατικό πάρτι, η πρώην σύζυγος, η αρραβωνιαστικιά και το call girl. Όλοι είναι ντυμένοι με πανομοιότυπα κοστούμια, ενώ τα εξωτικά κορίτσια που χορεύουν ανατολίτικους χορούς είναι η φαντασίωση κάθε άντρα.
 - *Objections to Sex and Violence* (1975). Μια μέρα στην παραλία, η Jule φαίνεται να εμπλέκεται σε τρομοκρατικό σχέδιο για να βομβαρδίσει αμάχους. Η αδελφή της, Annie, έχοντας διαβάσει για αυτό, έχει έρθει για να την πάρει μακριά, αλλά η Jule εμπλέκεται, δίχως τη θέλησή της, με κάποιον που γνώρισε. Οι Arthur και Madge, ένα μεσήλικο ζευγάρι, βρίσκεται επίσης στην παραλία. Ο Arthur προσπαθεί ανεπιτυχώς να δει ένα περιοδικό με γυναίκες που κρύβει πίσω από την εφημερίδα του. Η δεσποινίς Forbes, στα εξήντα της, έχει έρθει στην παραλία για να αναπολήσει ένα περιστατικό από το παρελθόν της, αλλά έχοντας φτάσει, σκέφτεται ότι έχει έρθει σε λάθος μέρος.
 - *Light Shining in Buckinghamshire* (1976). Το έργο πραγματεύεται την ωμότητα της ζωής κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στη Βρετανία.
 - *Vinegar Tom* (1976). Το έργο εξετάσει σχέσεις εξουσίας και φύλων το 17^ο αιώνα στην Αγγλία, μέσα από το κυνήγι των μαγισσών.
 - *Traps* (1976). Ο Albert μοιράζεται ένα διαμέρισμα με τους Jack και Syl. Ο Jack είναι ένας ακτιβιστής της αριστεράς και πιστεύει ότι είναι υπό επιτήρηση από την αστυνομία. Ο Albert νομίζει ότι έχει σχέση με την αδερφή του, Christie η οποία έρχεται στο διαμέρισμα προσπαθώντας να ξεφύγει από τον σύζυγό της, Reg.
 - *The After-Dinner Joke*, television drama (1978). 66 τηλεοπτικά επεισόδια διερευνούν το ζήτημα της φιλανθρωπίας και το πώς αυτό συμπλέκεται με πολιτικά ζητήματα.
 - *Seagulls* (1978). Η Valery έχει ένα ασυνήθιστο χάρισμα: μπορεί να μετακινήσει αντικείμενα με τη δύναμη της θέλησής της. Είναι έτοιμη να πάει στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, αλλά εν τω μεταξύ περιοδεύει σε θέατρα όπου κάνει επιδείξεις για να βγάλει χρήματα.
 - *Cloud Nine* (1979). Ένας παραλληλισμός μεταξύ αποικιοκρατίας και σεξουαλικής

καταπίεσης, με αμφιλεγόμενες απεικονίσεις της σεξουαλικότητας και άσεμνη γλώσσα. Το έργο μεταφέρει το πολιτικό μήνυμα της Churchill για την αποδοχή των ανθρώπων που είναι διαφορετικοί.

- *Three More Sleepless Nights* (1980): η Margaret είναι στο κρεβάτι. Ο Frank έρχεται έχοντας περάσει το βράδυ στο μπαρ. Μαλώνουν δυνατά και τον κατηγορεί ότι βλέπει άλλη γυναίκα. Ο Frank λέει ότι έχει σταματήσει να τη βλέπει και την κατηγορεί ότι φλερτάρει με τον καλύτερο φίλο του. Η Margaret αφήνει τον Frank και μετακομίζει με τον Pete, ελπίζοντας ότι αυτό θα είναι μια νέα αρχή, αλλά και πάλι διολισθαίνει στο παρελθόν.
- *Top Girls* (1982). Δεκαέξι χαρακτήρες, που παίζονται από επτά γυναίκες, αντιπροσωπεύουν μέσα από τις ιστορίες τους, διαφορετικές δυνατότητες ή όψεις ζωής μιας γυναίκας που θα μπορούσε να έχει στο παρελθόν ή στο σημερινό κόσμο.
- *Crimes*, television drama (1982). Στο μελλοντικό 2002, οι φυλακές είναι γεμάτες. Ένας κορυφαίος εγκληματολόγος ψυχίατρος έχει πάρει στο σπίτι ηχογραφήσεις από συνεδρίες που είχε με διάφορους φυλακισμένους που παρακολουθεί, ενώ η σύζυγός του ταραάζεται για την επικείμενη μετακόμιση.
- *Fen* (1983): Μία Ιαπωνική επιχείρηση είναι ικανοποιημένη με την αγορά γης στην Ανατολική Αγγλία. Με αυτήν την αφορμή, στο έργο εξιστορούνται ιστορίες των γυναικών από τη ζωή τους εκεί.
- *Softcops* (1984). Ο διευθυντής ενός σχολείου φέρνει τα αγόρια στην πόλη για να παρακολουθήσουν μια εκτέλεση. Το γεγονός λέγεται ειρωνικά πως έχει εκπαιδευτικό χαρακτήρα.
- *A Mouthful of Birds* (1986). Το έργο αποτελείται από επτά ανεξάρτητα αφηγήματα καθένα από τα οποία εστιάζει σε ένα διαφορετικό χαρακτήρα. Μία γυναίκα που παλεύει με τον αλκοολισμό, ένας voodoo practitioner, μία δυστυχής σύζυγος που ενδίδει σε επιλόχειο κατάθλιψη και παρουσιάζει παραισθήσεις, ένας άντρας που τινάζει τη ζωή του στον αέρα όταν ερωτεύεται ένα γουρούνι στο σφαγείο που διευθύνει, μια γυναίκα που εν τέλει γίνεται άντρας, δύο φυλακισμένοι που προσπαθούν να δατηρήσουν την τάξη σε μία φυλακή όπου ένας κατά συρροή δολοφόνος αλλάζει φύλο και σκοτώνει τους συγκρατούμενούς του και μία γυναίκα υπάλληλος με παρανοϊκές φαντασιώσεις. Το έργο είναι εμπνευσμένο από τις Βάκχες του Ευριπίδη.
- *A Heart's Desire* (1987). Η πολυαναμενόμενη επιστροφή μια κόρης από την

Αυστραλία, επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά με διαφορετικές παραλλαγές και αποτελέσματα.

- *Serious Money* (1987). Σατιρική κωμωδία που πραγματεύεται τον κόσμο του αρμπιτράζ, των ομολόγων υψηλού κινδύνου και του χρηματιστηρίου, μέσα από την ιστορία μίας γυναίκας που προσπαθεί να βρει ποιος σκότωσε τον αδερφό της, αλλά και τα λεφτά που διακινούσε στο σκοτεινό κόσμο του χρηματιστηρίου.
- *Ice Cream* (1989). Μια συνταρακτική ματιά στη βρετανική στάση απέναντι στην Αμερική και αντιστρόφως.
- *Hot Fudge* (1989): οι Matt και Ruby ετοιμάζουν να εξαπατήσουν τράπεζες και καλούν φίλους τους σε αυτήν την απάτη.
- *Mad Forest* (1990): πραγματεύεται την ιστορία της Ρουμανίας μέσα από τις ιστορίες δύο οικογενειών, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την επανάσταση του 1989.
- *Lives of the Great Poisoners* (1991). Οι ιστορίες των Medea, Doctor Crippen και Mme de Brinvilliers που είναι διάσημοι επειδή δηλητηρίαζαν τα θύματά τους.
- *The Skriker* (1994). Το έργο αφηγείται την ιστορία μιας αρχαίας νεράιδας, που, κατά τη διάρκεια του έργου, παίρνει μια πληθώρα μορφών. Συνδυάζοντας νατουραλισμό, φρίκη και μαγικό ρεαλισμό, μια ιστορία αγάπης και απώλειας, που διερευνά το ζήτημα της εκδίκησης, την επιλόχεια ψυχική κατάσταση και τελικά την ψύχωση.
- *Blue Heart* (1997). Το έργο πραγματεύεται την υιοθέτηση ενός παιδιού από δυο γυναίκες και τον τρόπο με τον οποίο του το αποκαλύπτουν.
- *Hotel* (1997). Μια όπερα, που διαδραματίζεται στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου.
- *This is a Chair* (1999). Πρόκειται για ένα μικρό έργο το οποίο πραγματεύεται την σουρεαλιστική φύση της σύγχρονης εποχής.
- *Far Away* (2000). Το έργο βασίζεται στην παραδοχή ενός κόσμου στον οποίο τα πάντα στη φύση είναι σε πόλεμο.
- *Thyestes* (2001). Μετάφραση της ομώνυμης Ρωμαϊκής τραγωδίας του Σενέκα.
- *A Number* (2002). Το έργο πραγματεύεται το θέμα της ανθρωπίνης κλωνοποίησης και ταυτότητας. Η ιστορία είναι δομημένη γύρω από τη σύγκρουση μεταξύ ενός πατέρα (Salter) και των γιων του (Bernard 1, Bernard 2, και Michael Black), δύο εκ των οποίων είναι κλώνοι.
- *A Dream Play* (2005). Μετάφραση του ομώνυμου έργου του Strindberg.
- *Drunk Enough to Say I Love You?* (2006). Η ιστορία δυο ανδρών, του Sam και του

Jack/Guy, που είναι ομοφυλόφιλοι εραστές. Η αλληλεπίδρασή τους συνιστά έναν ελλειπτικό, συχνά κατακερματισμένο πολιτικό διάλογο.

- *Seven Jewish Children – a play for Gaza* (2009). Το έργο γράφτηκε ως απάντηση για την Ισραηλινή επίθεση το 2008-2009 στη Γάζα.
- *Love and Information* (2012). Σύνθεση σκηνών διάρκειας ενός ή δυο λεπτών η κάθε μία που πραγματεύονται ζητήματα που απασχολούν τον σύγχρονο άνθρωπο όπως οι σχέσεις, οι συγκρούσεις και η απογοήτευση.
- *Ding Dong the Wicked* (2013), Ένα έργο με μικρής διάρκειας σκηνές που πραγματεύεται ζητήματα όπως ο πόλεμος, οι σχέσεις, η μοναξιά.
- *Here We Go* (2015): ένα συντομο έργο για την ανθρώπινη φύση και τη θνητότητα. Διαδραματίζεται σε ένα πάρτι μετά από μια κηδεία.
- *Escaped Alone* (2016). Τέσσερις γυναίκες σε έναν κήπο συζητούν για τη ζωή τους, τα παιδιά τους, τα προγράμματα στην τηλεόραση και τα ψώνια. Μια πραγματεία για τη θέση της γυναίκας στις μέρες μας (Aston 2010, wikipedia,Drama online.com).

Παράρτημα Β

Σχέδια κοστούμιών

Β.1. Πράξη Ι, Σκηνή 1: Το Εορταστικό Δείπνο

DULL GRET



NIJO



GRISELDA



ISABELLA BIRD



MARLENE



POPE JOAN



WAITRESS



B.2. Πράξη II

B.2.1. Σκηνή 1: Η Συνέντευξη

Marlene



Jeanine



B.2.2. Σκηνή 2: Στην Αυλή της Joyce

Angie



Joyce



Kit



Β.2.3. Σκηνή 3: Πάλι στο γραφείο

Marlene



Win



Nell



Mrs Kidd



Angie



Εικόνα γυναίκας
υπό συνέντευξη



Β.3. Πράξη III, Σκηνή 1: Στην Κουζίνα της Joyce έναν χρόνο πριν

Marlene



Joyce



Angie



Angie με το φόρεμα-δώρο



Kit



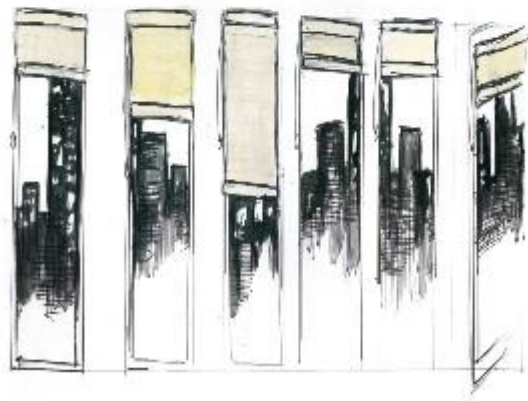
Παράρτημα Γ Σχέδια σκηνικών

Γ.1. Πράξη Ι, Σκηνή 1: Το Εορταστικό Δείπνο



Γ.2. Πράξη 2

Γ.2.1. Σκηνές 1 & 3: Σκηνές Γραφείου



Γ.2.2. Σκηνή 2: Στην Αυλή της Joyce



Γ.3. Πράξη III, Σκηνή 1: Στην Κουζίνα της Joyce έναν χρόνο πριν

